FILM

1 MARCA 1948
NR 4 (36) ROK III
Cena 25 zł

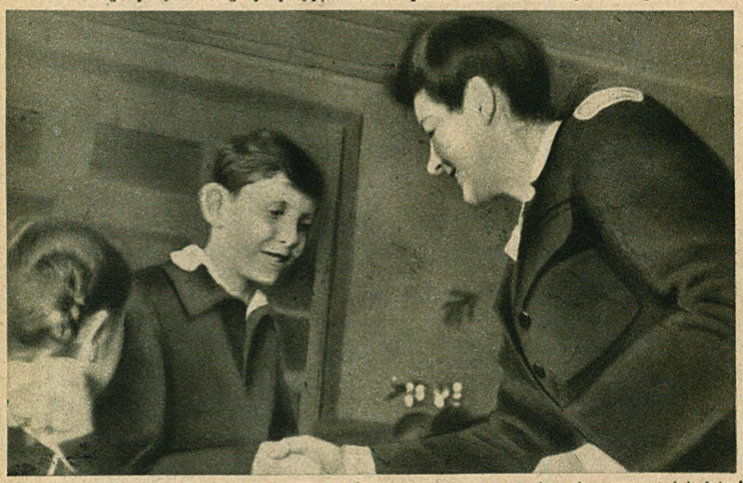
Wstrząsająca scena z nowego polskiego filmu o Oświęcimiu pt. **„OSTATNI ETAP"**

W numerze: „Ostatni etap" (polski film o Oświęcimiu), „Sergiusz Eisenstein-poeta ekranu" (artykuł J. Toeplitza), korespondencje, artykuły, felietony i recenzje M. Margala, L. Grumeta, B. W. Lewickiego, W. Orłowskiego, L. Kaltenbergha, L. Bukowieckiego, T. Kowalskiego i in.

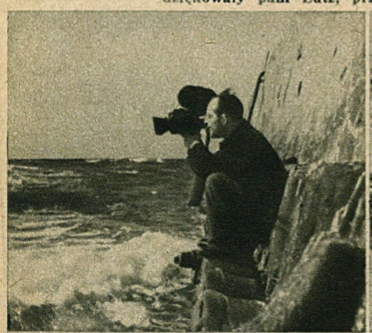
Lista nagrodzonych w gwiazdkowym konkursie „Filmu"

POLSKA KRONIKA FILMOWA

W Warszawie bawiła delegacja czeska celem podpisania umowy kulturalnej z Polską. W czasie swego pobytu delegacja przyjęta została przez ministra St. Dybowskiego.



W Rabce odbyło się otwarcie zespołu sanatoriów dla dzieci. Na zakończenie uroczystości dzieci dziękowały pani Lutz, przewodniczącej „Don Suisse".



Operator Polskiej Kroniki Filmowej Sergiusz Sprudin podczas zdjęć na połowach dalekomorskich „robi" przy okazji „ładne fale".

Obraz Batowskiego „Bitwa pod Chocimem" powrócił do Muzeum Wojska Polskiego. W tych dniach przystępuje się do konserwacji tego obrazu.

W drugiej połowie ub. miesiąca Poznań obchodził trzecią rocznicę swego wyzwolenia spod hitlerowskiego jarzma. Reprodukowane zdjęcia (od lewej: fragment zniszczonej kolumnady Biblioteki Raczyńskich, pierwszy po wojnie hejnał z wieży ratuszowej, arkady na placu Wolności) należą do serii widoków wyd. „Merkuriusz".

WALKA O BEZPIECZEŃSTWO W EUROPIE

DEKLARACJA POLSKI, CZECHOSŁOWACJI I JUGOSŁAWII

W Pradze odbyła się w dniach 17 i 18 lutego rb. konferencja ministrów spraw zagranicznych Polski, Czechosłowacji i Jugosławii, poświęcona zagadnieniom dotyczącym Niemiec.

W czasie konferencji trzej ministrowie uchwalili deklarację, w której m. in. stwierdzili, że rozwój sytuacji Niemiec zwrócony został w kierunku sprzecznym z zasadami, na których była oparta deklaracja w Jałcie i umowa w Poczdamie. Tworzenie w Niemczech zachodnich odrębnej jednostki politycznej podważa podstawy bezpieczeństwa w Europie, którego nieodzownym warunkiem jest wspólna kontrola nad Niemcami. Akcja ta jest jedną z metod rozbijania Europy na dwa przeciwstawne sobie bloki i jest sprzeczna z zobowiązaniami aliantów, z treścią zawartych umów i z interesami Europy.

Trzy rządy zaniepokojone są faktem, że program demokratyzacji i denazyfikacji Niemiec nie jest wykonywany. Ostatni plan odbudowy Niemiec zachodnich będzie groźbą dla pokojowej struktury gospodarczej powojennej Europy. Także reparacje stały się iluzoryczne.

Wszystko to stanowi akt niesprawiedliwości w stosunku do krajów najciężej poszkodowanych w wyniku niemieckiej okupacji. Zebrani w Pradze podnoszą głos przestrogi wobec czynionej obecnie próby takiego rozwiązania zagadnienia niemieckiego, które by wbrew najżywotniejszym interesom narodów Europy przekształciło Niemcy w ośrodek zamętu i narzędzie nowej agresji.

Po konferencji min. Modzelewski udzielił dziennikarzom wywiadu, w którym wyjaśnił, że z inicjatywą praską wystąpiła Polska, która chce zabezpieczyć się przed niebezpieczeństwem nowej agresji niemieckiej. Ostatnio opinia polska została zaniepokojona planem odbudowy Niemiec zachodnich. Polska jest przeciwna polityce tworzenia bloku, lecz to, co się dzieje na Zachodzie, oznacza zmontowanie bloku, w którym Niemcy mają wziąć udział.

STULECIE WIOSNY LUDÓW

Dnia 22 lutego 1848 roku na ulicach Paryża wyrosły barykady. Lud roboczy wystąpił do walki o swe prawa, o ochronę pracy, o sprawiedliwy podział dochodu społecznego, o wolność myślenia i działania.

Idący od Paryża powiew rewolucji ogarnął wkrótce Europę, budząc wszędzie do czynu narody, gnębione w twardej niewoli.

Jak w każdej walce o wolność, tak i wtedy na wszystkich frontach znaleźli się Polacy. Mickiewicz w Paryżu, gen. Bem, dowodzący obroną uwolnionego z tyranii Wiednia, gen. Dembiński na Węgrzech, gen. Chrzanowski we Włoszech, Ludwik Mierosławski w Poznańskiem, że wymienimy tylko wodzów, a przecież dowodzili oni nieprzeliczonymi zastępami walecznych polskich bojowników.

Setną rocznicę tego pierwszego wielkiego zrywu rewolucyjnego prawie całej Europy, nazwanego w historii Wiosną Ludów, obchodzimy uroczyście wraz ze wszystkimi narodami, które w tym pamiętnym roku uczyniły wielki krok na drodze postępu społecznego.

WIADOMOŚCI RÓŻNE

● Konferencja kinematograficzna państw słowiańskich w Pradze, której termin przesunięty był już raz z pierwszych dni lutego na koniec ub. miesiąca i początek marca — została ponownie odroczona. Ścisłej daty zwołania konferencji jeszcze nie ustalono.

● Pracownicy atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi przystąpili do wyścigu pracy. Akcję współzawodnictwa rozpoczęli stolarze i malarze przy budowie dekoracji do nowego filmu o dziejach konspiracyjnej drukarni warszawskiej. Wyniki, ogłoszone obecnie po pierwszym etapie współzawodnictwa, świadczą o dużym entuzjazmie i zrozumieniu tej akcji przez pracowników.

● Na specjalnej konferencji prasowej naczelny redaktor Polskiej Kroniki Filmowej, Jerzy Bossak, omówił niezwykle ciekawy proces wymiany zagranicznej P. K. F. Polska Kronika Filmowa prowadzi wymianę z 19 krajami. Tematyka P. K. F. spotyka się wszędzie z dużym uznaniem i stanowi poważny procent zagranicznych zdjęć w kronikach filmowych na Zachodzie. Francuzi, jak Jean Benoit-Lévy, Anglicy, jak Basil Wright, oraz amerykańscy realizatorzy filmów krótkometrażowych wyrażają się z największym uznaniem o polskim krótkim metrażu, tematyce i zdjęciach P. K. F.

Basil Wright uważa np. Polskę za rzadką oazę filmu dokumentalnego. W kapitalistycznych warunkach amerykańskiej produkcji filmowej na awangardę i z reguły niedochodowe filmy dokumentalne nie ma miejsca.

Po krótkiej części informacyjnej — demonstrowano zestawiony z materiałów polskich wyświetlanych w Ameryce film, zaopatrzony w komentarz angielski. Podkreślić należy życzliwość tego komentarza.

Znaczenie propagandowe polskich filmów dokumentalnych i kroniki jest ogromne, gdyż jest to niemal jedyna niesfałszowana, obiektywna prawda, która dociera do Amerykanina i do Polaka w Ameryce.

● Wydział filmów oświatowych otrzymał z Z. S. R. R. szereg nowych filmów oświatowych. Filmy „Oddychanie", „Zorza polarna", „Anabioza" i in. odznaczają się wybitnymi walorami artystycznymi i pedagogicznymi.

● Bieżący rok szkolny jest drugim rokiem planowej i ożywionej akcji szkolnej. Akcja Wydziału Filmów Oświatowych obejmuje szkoły powszechne, średnie i zawodowe, przy czym najliczniej zaopatrywane są w filmy szkoły powszechne. Jest to zgodne z założeniami Ministerstwa Oświaty, które w ramach szerokiego planu upowszechniania oświaty poleca specjalnej uwadze zainteresowanych instytucji szkoły powszechne.

W czasie wakacji obsłużono pokazami filmowymi 129 kolonii dziecięcych, przy czym oglądało filmy ponad 11 tysięcy dzieci.

● Walne zgromadzenie członków Związku Realizatorów Filmowych wybrało nowe władze Związku. Prezesem Związku został Aleksander Ford, wiceprezesem Antoni Bohdziewicz.

● Dyr. Jerzy Toeplitz wręczył w imieniu dyrektora naczelnego P. P. „Film Polski" pierwszą i drugą nagrodę za najlepsze prace filmowe, drukowane w prasie polskiej w r. 1947, Wacławowi Zdżarskiemu i Leonowi Bukowieckiemu. Trzecia nagroda, przyznana Jalu Kurkowi, została ze względu na nieobecność autora wysłana pocztą. O szczegółach konkursu pisaliśmy na tym miejscu w poprzednim numerze „Filmu".

SERGIUSZ EISENSTEIN

POETA EKRANU

SERGIUSZ EISENSTEIN
(28. I. 1898 — 12. II. 1948)

Było to w roku 1936. W jednym z robotniczych przedmieść Londynu odbywał się wiec poświęcony pomocy republikańskiej Hiszpanii. Po przemówieniach, których celem miało być zachęcenie uczestników zebrania do pomocy finansowej, ustawiono na stole projekcyjny aparat szesnastkowy, zaciemniono okna i rozpoczęto projekcję filmu. Na białej ścianie, która zastępowała ekran, ukazały się obrazy ilustrujące bunt marynarzy czarnomorskiej floty w roku 1905. Stary rosyjski film z 1925 roku — „Pancernik Potiomkin" Sergiusza Eisensteina.

Początkowo sala była zimna. Słaba projekcja, turkot aparatu, prymitywy techniczny zdjęć — to były czynniki zniechęcające, w miarę jednak przedstawienia zainteresowanie rosło, widzowie zapominali o usterkach, niedociągnięciach i zaczynali przeżywać całym sercem dramat bojowników o wolność. A kiedy na zaimprowizowanym ekranie ukazały się wielkie białe schody portu w Odessie, na których rozegrała się scena masakry ludności, przez salę przeszedł szmer grozy, protestu i gniewu. Wielki film świetnego reżysera nie zestarzał się. W najgorszych warunkach, w najmniej sprzyjającej atmosferze spełnił swą misję artystyczną i polityczną.

Kiedy znowu zapaliło się światło i rozpoczęła się zbiórka na czerwoną Hiszpanię, posypały się szylingi i funty, jasnym się bowiem stało dla wszystkich uczestników zebrania, że bój o wolność toczy się zawsze i wszędzie — wczoraj w Odessie, dziś pod Madrytem i nad Ebro, jutro może nad Tamizą. Nie słowa mówców, nie argumenty dialektyczne w broszurkach i książkach, ale film okazał się najpotężniejszym czynnikiem mobilizującym, wzywającym do międzynarodowej solidarności walczącego proletariatu.

„Pancernik Potiomkin" — to punkt zwrotny w historii filmu. Roger Manvell pisze o epizodzie portowym w Odessie, że tych sześć minut projekcji miało potężny wpływ na dalszy rozwój sztuki filmowej. Z ekranu wtedy po raz pierwszy przemówił twórca filmowy zdający sobie w pełni sprawę z nieograniczonych możliwości, jakie daje montaż. Do dziś dnia analiza poszczególnych ustawień aparatu i skojarzeń montażowych odeskiego epizodu nie przestała być twórczą szkołą dla całej generacji młodych reżyserów filmowych.

Oto zjawia się na ekranie niańka z wózkiem, jedna z wielu postaci z tłumu. Padają strzały, kobieta zostaje raniona w brzuch. Wózek wyrywa się jej z rąk i toczy się z dzieckiem po schodach wśród uciekającego, obłąkanego z przerażenia tłumu, tworząc mocny, niezapomniany akord. Pojedyncze zdjęcia mają długość nieraz tylko paru metrów. Projekcja ich trwa na ekranie dwie lub trzy sekundy, dzięki czemu uzyskuje się rytm zawrotny, narastanie napięcia aż do momentu finału i fermaty zamykającej epizod. Starsza pani w szkłach uderzona zostaje szablą przez żołnierza. Wielkie zbliżenie zdziwionej, przerażonej twarzy, zbite szkła, krew. Masakra odeska jest skończona.

Dwudziestosiedmioletni wówczas reżyser, Sergiusz Eisenstein, zrewolucjonizował swym utworem całą estetykę filmową i wykreślił nowe tory, po których poszła nie tylko kinematografia radziecka, ale w dużej mierze i światowa. Młody człowiek miał za sobą przeszłość teatralną, krótką karierę w teatrze Meyerholda i jeden film pt. „Strajk". Program jego był jasny — wykorzystać film jako sztukę pełną wewnętrznego dynamizmu dla znalezienia artystycznego wyrazu potężnych przemian społecznych.

Rewolucyjny patos walczącej z zewnętrznym i wewnętrznym wrogiem Rosji, budowa nowego życia w boju i trudzie, szerokie masy dochodzące po raz pierwszy do głosu — oto elementy programu Eisensteina. Patos dziejów miał znaleźć swoje odbicie w wielkich freskach filmowych, gdzie nie jednostka, a tłum jest bohaterem. Akcent spoczywa na zbiorowości, masie ludzkiej, dzieło przemawia do widza nie liryczną zadumą, a pasją, dynamizmem i rewolucyjnością obrazu.

W „Październiku" odżywa na ekranie historia dziesięciu dni, które wstrząsnęły światem. W „Linii generalnej" toczy się bój o nowe metody gospodarki na roli, walczy traktor z zacofaniem i obskurantyzmem rosyjskich wsi. Każdy z filmów Eisensteina w epoce kina niemego — to świetne dzieło nie tylko twórczo zapładniające widza, dające mu bogaty materiał do przemyślenia, ale również utwór o nienagannej budowie formalnej, z dzisiejszego punktu widzenia klasyczny przykład kompozycji obrazu filmowego i twórczego dialektycznego montażu. Nie darmo zresztą, niezależnie od swej kariery ryżyserskiej, poświęca się Eisenstein wykładom w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, kształcąc nowe kadry w rzemiośle reżysera.

Przewrót dźwiękowy zastaje Eisensteina za granicą. W Paryżu nakręca krótkie studium pt. „Romans sentymentalny". Jest to krótkometrażówka dająca obrazową ilustrację sentymentalnej melodii granej przez bohaterkę filmu na fortepianie. Eisenstein w tym małym studium błysnął swym wielkim talentem i bodajże po raz pierwszy potrafił spieść odpowiednio element dźwięku i obrazu. Dla ludzi, którzy oglądali „Romans sentymentalny" na tle okropnych, prymitywnych amerykańskich dźwiękowców, było to prawdziwe objawienie. Możność zerwania z teatralnym szablonem, zwycięska afirmacja całego dorobku kina niemego, wzbogaconego tylko nowym czynnikiem, jakim jest dźwięk — oto zasługa Eisensteina. Do dziś dnia pokutuje na ekranach recepta „Romansu sentymentalnego", a ostatnie jej echa brzmią nawet w polskich krótkometrażówkach, jak „Koncert w Duszniakach", gdzie muzykę Chopina ilustruje się zdjęciami pejzażu. Dziś — to może niewłaściwy estetyzm, wówczas jednak, w trzydziestym roku, było to otwarcie drzwi na szerszy świat.

Scena z filmu „Iwan Groźny" reżyserii Eisensteina.

Pobyt Eisensteina w Hollywood i Meksyku skończył się niepowodzeniem. Filmowi magnaci oparli się koncepcjom artystycznym reżysera i nie pozwolili mu na realizację „Tragedii amerykańskiej" Dreisera. Na skutek braku funduszów nie udało się skończyć wielkiego filmu o Meksyku i dziś tylko fragmenty zamierzonego dzieła wyświetlane są za granicą jako film Eisensteina „Burza nad Meksykiem". Rzekomy twórca filmu wielokrotnie zaznaczył, że obraz ten wykorzystuje tylko jego materiał, nie został jednak przez niego zmontowany — i nie przyznaje się do jego autorstwa.

Po powrocie do Związku Radzieckiego powstają jeszcze dwa filmy Eisensteina: „Aleksander Newski", który ukaże się w Polsce w bieżącym sezonie i pierwsza seria „Iwana Groźnego". Oba dzieła — to wielkie, używając języka reklamy filmowej, monumentalne dramaty historyczne. Pierwszy z nich powstał w 1938 roku. Przedstawia on wycinek z dziejów Rosji w trzynastym wieku, kiedy książe Aleksander Newski w wielkiej bitwie nad jeziorem Pejpus rozbija najeźdźczą armię teutońskich Kawalerów Mieczowych. Film wspaniały malarsko, a politycznie niemal proroczy. „Iwan Groźny" powstał w Kazakstanie w atelier Ałma Ata w najgorszym okresie walk z hitlerowską inwazją. Tylko pierwszą serię udało się skończyć Eisensteinowi, śmierć przeszkodziła mu w realizacji drugiej części utworu, a trzecia pozostała tylko w projekcie.

„Iwan Groźny" spotkał się z dość krytycznym przyjęciem zarówno w Związku Radzieckim, jak i za granicą. Zarzucano autorowi zbytni formalizm, zajmowanie się stroną plastyczną i muzyczną dzieła ze szkodą dla jego wewnętrznej treści. Niewątpliwie w zarzutach tych jest dużo słuszności. Eisenstein stworzył piękne widowisko, w pewnych fragmentach niemal baletowo taneczne, jednak w bogactwie strojów, dekoracji i oprawy muzycznej słabnie dramat i tracą się przekonywającą ludzkie postaci. Trudno jednak oceniać całość filmu na podstawie tylko pierwszej serii. Być może w dalszych etapach udałoby się Eisensteinowi przezwyciężyć rozmiłowanie się w szczególe, skłonność do ornamentów — i zadźwięczałyby znowu echa dawnych, pełnych patosu i dynamizmu, utworów. Podkreślić jednak trzeba, że „Iwan Groźny" jest utworem wirtuoza o technice olśniewającej, dziełem człowieka, który w całej pełni opanował język filmowy i potrafił nim przemawiać jak poeta.

Sergiusz Eisenstein — to szmat historii filmu, człowiek, który odegrał olbrzymią rolę w tworzeniu i doskonaleniu kanonów estetycznych nowej sztuki. Jest tylko kilku ludzi na świecie, których rola twórcza w dziedzinie kinematografii miała tę samą wagę, co prace Eisensteina.

Umarł, mając lat pięćdziesiąt. Śmierć przyszła za wcześnie, kariera artystyczna wielkiego reżysera została przerwana być może w momencie zwrotnym. Kto wie, czy Eisenstein nie zdobyłby się na nowe wielkie filmy, przypominające niezapomnianego „Pancernika Potiomkina".

Śmierć Eisensteina okryła cały świat filmowy żałobą, zabrakło bowiem wśród twórców ekranu pioniera nowej sztuki.

JERZY TOEPLITZ

SYRENA

FILM I JEGO TWÓRCY

Jedna z charakterystycznych scen zbiorowych z filmu „Syrena"

Maria Vasova, artystka czeska, w jednej ze scen filmu „Syrena"

W początkach marca wchodzi na ekrany naszych kinoteatrów drugi powojenny film czechosłowacki „Syrena". Poprzedza go rozgłos „europejski". Jest to bowiem film, który zdobył dla czechosłowackiej kinematografii wielką nagrodę na międzynarodowym Biennale w Wenecji w r. ub. Był to dla naszej bratniej kinematografii poważny krok naprzód na drodze zasłużonych sukcesów. Na festiwalu filmowym w Cannes kinematografia czechosłowacka zwróciła na siebie powszechną uwagę filmami krótkometrażowymi — rysunkowymi i kukiełkowymi. W Wenecji dowiodła, że śmiało zamierza kroczyć w czołówce filmowych potęg, produkujących na wszechświatowe potrzeby filmy artystyczne.

W czasie wręczania nagród prezydent weneckiego Biennale, prof. Ponti powiedział: — „Czechosłowacja jest małym krajem, który ma wielką twórczość filmową. Na VIII Biennale znalazła się na czele światowej kinematografii".

„Syrena" utorowała drogę na ekrany europejskie wielu innym filmom czechosłowackim.

Poza krajami słowiańskimi produkcją filmową czechosłowacką zainteresowała się przede wszystkim Francja, która prócz „Syreny" zakupiła w Pradze szereg innych filmów.

Prasa fachowa brytyjska wiele miejsca poświęca filmowi czeskiemu.

Syrena fabryczna, — a od niej pochodzi nazwa filmu — wzywa ludzi do pracy, budzi, daje znać, że już czas. Film „Syrena" był dla czechosłowackiej kinematografii... wróżebny!

Dał bowiem znać światu, że już czas zwrócić baczną uwagę na kinematografię czechosłowacką, wezwał jej pracowników do dalszej wytężonej pracy, aby niczego z osiągniętych sukcesów nie uronili, a nowe zyskali... Tak jak głos syreny fabrycznej... W kraju oceniono wysiłek twórczy autorów filmu i wykonawców. W dniu 28 października ub. r. w dwudziestodziewięciolecie Republiki otrzymali po raz pierwszy łączną nagrodę państwową obok pisarzy, dramaturgów i kompozytorów również pracownicy kinematografii. Byli nimi reżyser i twórca scenariusza „Syreny", Karol Stekly, autorka powieści, na podstawie której napisano scenariusz, znana pisarka Maria Majerowa, autor ilustracji muzycznej, znakomity kompozytor E. F. Burian, wykonawczyni głównej roli, Maria Vasova i operator Jarosław Tuzar.

Omawiając decyzję jury, któremu przewodniczył sławny poeta Witiezslaw Nezval, znany czeski krytyk filmowy A. M. Brousil pisał, że: „zostało nagrodzone dzieło socjalistyczne ze względu na temat, narodowe dzięki swej substancji duchowej, międzynarodowe swoim znaczeniem w stylu klasycznego realizmu, który osiągnął wyżyny antycznej tragedii."

Pracowników i artystów czechosłowackiego filmu, który coraz częściej będzie gościć na naszych ekranach, znamy bardzo mało. Wyświetlanie „Syreny" w naszych kinach stanowi właściwą okazję do zaznajomienia naszych czytelników przynajmniej z ekipą nagrodzoną za ten film.

Karol Stekly pracuje w kinematografii czechosłowackiej od 1933 r., ale „Syrena" jest jego pierwszym samodzielnie wyreżyserowanym filmem. Ten skromny, twórczy pracownik był przez wiele lat scenarzystą, najbardziej płodnym i najbardziej poszukiwanym. Wieloletnie doświadczenie, połączone ze skrzętną, uważną obserwacją prac innych reżyserów dało mu od razu warunki świetnego startu, który przyniósł Steklemu aż dwie nagrody.

W Czechosłowacji istnieje godny naśladowania zwyczaj ścisłej współpracy literatów z kinematografią, przy czym pisarze niekoniecznie muszą biedzić się nad opracowaniem scenariuszy. Literaci albo współpracują przy przeróbce ich powieści, albo dają pomysł w ogólnych zarysach, a specjalista od filmowych scenariuszy opracowuje go według swoistych zasad tego rodzaju twórczości.

Autorką powieści „Syrena" jest Maria Majerowa, której inna powieść „Dziewictwo" została jeszcze w 1933 r. przeniesiona na ekran przez reżysera Otokara Vavrę. Film ten uchodził podówczas za czołowe osiągnięcie czechosłowackiej powojennej kinematografii. „Syrena" została napisana przez M. Majerową w 1935 r.

Wykonawczyni głównej roli Hudcovej, Maria Vasova, była aktorką teatrów w Morawach, Po raz pierwszy znalazła się przed obiektywem w filmie reżysera Krszki „Młodość pragnąca". Następnie zagrała małą rólkę w filmie O. Vavry „Rozyna Sebraniec", którą jednak zwróciła na siebie uwagę reżysera i krytyki filmowej. Toteż ujrzymy ją wkrótce w filmie z czasów okupacji, reżysera Kubaska „Zawieja w górach". Następnie reżyser Krszka dał jej jedną z głównych ról w w filmie z życia skrzypka Slavika — „Skrzypce i sen".

Obraz ten utorował utalentowanej aktorce drogę do sławy. Otrzymuje odpowiedzialną rolę w „Syrenie". Rezultat artystyczny tej decyzji przeszedł najśmielsze oczekiwania. Jej prosta w wyrazie gra, przemawiająca bezpośrednio do serc widzów, podwójnie została nagrodzona, gdyż skrzydlaty srebrny lew — nagroda weneckiego Biennale przypadł filmowi w znacznym stopniu dzięki jej kreacji.

Jarosław Tuzar zamyka listę nagrodzonych. Pracuje jako operator filmowy już jedenaście lat. Pracę swą rozpoczął przy filmie „Port Artur" w 1936 r., a od tego czasu nakręcił już przeszło dwa tuziny filmów.

Jak pracuje?

O tym przekonamy się oglądając „Syrenę", której podtytuł brzmi: „Legenda rewolucyjna". Opowiada bowiem o pierwszym na ziemi czeskiej strajku górników w 1889 roku. W Kladnie po raz pierwszy spotkała się „oko w oko" — praca z kapitałem.

LUDOMIR RUBACH

CIEŃ KOMINKA

Ann Todd, bohaterka filmu brytyjskiego „Siódma zasłona"

Uwagi moje nie mają na celu fachowej oceny angielskiej produkcji filmowej, dość licznie dziś reprezentowanej na naszych ekranach. Nie pretendują również do omawiania poszczególnych osiągnięć kinematografii brytyjskiej.

Są to jedynie zsumowane refleksje po obejrzeniu kilkunastu filmów angielskich i dotyczą głównie scenariusza. Tak się przy tym składa, że moje refleksje dadzą się potraktować sumarycznie z uwagi na pewną jednorodność obejrzanych przeze mnie filmów.

Kinematografia angielska wyzwoliła się w czasie ostatniej wojny z amerykańskiego jasyru i z miejsca — trzeba to przyznać — poczęła szukać nowych dróg, nowych konstrukcji scenariusza i nowych efektów. Czy zdołała wytworzyć własny styl, wyzwolony z więzów hollywoodzkich sztamp? I tak i nie.

Współczesny film angielski wnosi niewątpliwie coś nowego do światowego dorobku, unika tanich chwytów produkcji amerykańskiej, ale z drugiej strony wykazuje tendencję do zamknięcia się w pewnym dość monotonnym szablonie. Burzy dawne formy, ale już dąży do zaskiepienia się w nowowynalezionych przez siebie.

Żeby uniknąć nieporozumień, zastrzegam się, że filmy według angielskiego szablonu scenariusza bywają nieraz bardzo udane, choć nie wyczuwa się w nich wiecznego dążenia do ideału, jakie cechuje np. filmy niektórych realizatorów francuskich.

Na czym polega angielski szablon? Jest on w gruncie rzeczy bardzo nieskomplikowany. Konstrukcja większości scenariuszy wywodzi się z gatunku literackiego, zwanego po niemiecku „Rahmennovelle" — opowiadania ramowego. Polega ono na tym, że punkt wyjścia narracji pokrywa się z jej zakończeniem. Składa on się więc z trzech członów: 1) sceny początkowej (A), 2) nawrotu do przeszłości czyli właściwej akcji (B) i 3) dotarcia znowu do sceny początkowej (A). Wzór literowy dla noweli ramowej wygląda więc: A B A.

Scenarzyści angielscy do tego „A B A" dodali człon „C" „A B A C" — i oto gotowy przepis na scenariusz filmu angielskiego. Ale skończmy z symbolami. Rozwinięcie wzoru A B A C wygląda tak:

1) scena początkowa, 2) nawrót do przeszłości, 3) dotarcie do sceny początkowej, 4) podjęcie dalszej akcji w teraźniejszości i doprowadzenie jej do zbawczego „The End".

Przykład: Film „Siódma zasłona". A) bohaterka filmu po załamaniu psychicznym znajduje się w klinice, B) pod narkozą opowiada swoją przeszłość, aż do fatalnego szoku, A) znów jesteśmy w klinice, czyli w punkcie wyjścia, C) chora zostaje uleczona i dokonywa wyboru spośród trzech kochanych przez siebie w przeszłości mężczyzn.

Podobnych konstrukcji scenariusza można wyliczyć kilkanaście. Nie przesadzę, twierdząc, że stały się one w Anglii formą ulubioną. Członowi drugiemu, czyli wspomnieniom przeszłości, towarzyszy przeważnie głos narratora, perlący się niby odległy szmer strumyka. (Ten moment zresztą wprowadził przed wojną do swych filmów Sacha Guitry).

Po dokładniejszej analizie przekonamy się, że omówiony powyżej i niewątpliwie uproszczony schemat scenariusza, wycisnął specyficzne piętno na współczesnym filmie angielskim. I tu porzucić musimy na chwilę stronę czysto formalną zagadnienia — i wkroczyć w regiony psychiki.

Nazwijmy zagadnienie „problemem kominka". Anglicy są narodem sybarytów. Ciepłe pantofle, kominek, w którym wesoło buzuje ogień i głęboki fotel — oto akcesoria, wśród których najlepiej czuje się Anglik. Konieczność życiowa narzuca mu wprawdzie wiele przygód w koloniach, na morzu i w powietrzu. Ale te przygody przyjemnie jest później dyskontować w pogawędkach przy kominku, wywołując podziw audytorium.

Otóż podczas oglądania wielu filmów angielskich narzuca się wprost myśl, że przysłuchujemy się opowiadaniu przy kominku. Przecież, zgodnie z szablonem scenariusza — właściwa akcja toczy się w przeszłości. Daje to scenarzyście w rękę pewien atut. Łatwiej jest bowiem ustosunkować się do zdarzeń przeszłych, niż do chwili bieżącej. Łatwiej też przemycić w końcowej fazie filmu aktualne komentarze i morały, czyniąc go dydaktycznym.

Zyskując wygodną i pełną patosu pozycję moralizatora, scenarzysta angielski wchodzi zarazem na drogę dość śliską. Film — opowiadanie traci bowiem swoją bezpośredniość. Akcja musi być tak zajmująca, by pokonać aż dwie linie oporu, jakimi broni się widz kinowy przed wzruszeniem. Pierwsza linia — to świadomość widza, że na ekranie wszystko dzieje się „na niby". Tę „fortyfikację" zwalczyć musi każdy scenarzysta. Druga, dodatkowa trudność — to pokonanie w widzu przeświadczenia, że bohaterom nic złego stać się nie może, bo przecież na początku filmu pokazano ich „post factum" całych i zdrowych, a cała akcja — to tylko ich opowiadanie.

Widz przeciętnie interesującego filmu angielskiego nie wyzbywa się wrażenia, że słucha opowiadania przy kominku — i dlatego najbardziej heroiczne momenty akcji poczytać może za narratorską blagę, za przechwałki w stylu Zagłoby lub Falstaffa.

„Kominkowy" charakter filmów angielskich na dłuższą metę nuży. Widz kinowy, nie-Anglik, szuka świeżych wzruszeń, podanych na gorąco, a nie odgrzewanych.

O tym powinna pamiętać angielska kuchnia.

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI

Celia Jonshon i Trevor Howard w filmie Noela Cowarda i Dawida Leana „Spotkanie".

Z zagadnień filmu

TEMAT FILMOWY

Ustaliło się powszechne mniemanie, oparte zresztą na wypowiedziach licznych filmowców sprzed lat, — że właściwie każdy temat literacki, każdy wątek treściowy reportażu, czy nawet obrazka powieściowego jest już tematem filmowym. W czasach, kiedy wielki przemysł kalifornijskich ateliers zaczynał zaledwie ząbkować i kiedy wielkie, seryjne obrazy z Eddie Polo i Harry Peelem produkowane były masowo, jeden z ówczesnych potentatów filmowych, Sullivan, wygłosił znamienne zdanie: „Dajcie mi jakikolwiek utwór literacki, w którym jest żywa akcja, frapująca fabuła i wiele nieprawdopodobnych sytuacji — a zrobię z tego film. Wszystko jedno, jaką wartość ma książka. Może to być ostatniego rzędu bzdura. Na ekranie pozostanie bzdurą, ale się opłaci i będzie ściągać tysiące widzów. Ręczę, że analfabeta, który nie może przeczytać „Jeźdźca bez głowy" Coopera — będzie sobie utożsamiał postać bohatera tego utworu z naszym wykonawcą głównej roli w filmie."

Od wygłoszenia przytoczonego zdania minęło około czterdziestu lat.

Bardzo wiele zmian zaszło w budynkach, spełniających rolę ośrodków produkcji filmowej na słonecznym wybrzeżu Kalifornii. Wiele z nich całkowicie zmieniło swój wygląd. O Sullivanie pamięta się tu jako o „pionierze". Zupełnie słusznie — stanowisko bowiem tego przedstawiciela filmu w sprawie tematyki filmowej jest bodajże najlepszą ilustracją do ogólnej koncepcji filmu, panującej i obowiązującej w wielkich ośrodkach produkcyjnych Stanów Zjednoczonych. „Film — to tylko przemysł i interes. Reszta — konieczny dodatek" — stwierdził na konferencji filmowej w Los Angeles jeden z czołowych producentów amerykańskich, Cukor. I jakkolwiek wydaje się to paradoksalne — dla tych, którzy do niedawna dzierżyli całkowity niemal monopol produkcji światowej w ręku — temat filmowy był sprawą całkowicie obojętną...

Historia tematyki filmowej jest niezwykle pouczająca. Początkowo na miarę technicznych możliwości filmu ograniczano ją jedynie do fragmentów fabularnych. Była to fotografowana nowela humorystyczna i — najczęściej — farsa. Następnie przyszła kolej na tematy sensacyjne. Sensacja była magnesem ściągającym tłumy. Film awanturniczo-psychologiczny zjawia się znacznie później, prawie razem z filmem „historycznym", który w ujęciu amerykańskim prawie nigdy nie ma wiele wspólnego z historią, poza stroną dekoracyjno-kostiumową. W ślad za tym jako najczęstszy temat filmowy pojawiać się zaczyna seria niemiłosiernie deformowanych dzieł literatury światowej.

Było tylko złudzeniem, że temat zostaje narzucony przez krytykę lub przez żądania widzów. Nic podobnego. Producenci skrzętnie badali opinię widza, jednakże jedynie po to, by wywnioskować, jakie tematy są najbardziej kasowe. I w rezultacie właśnie producent narzucał swoją tematykę. Narzucał ją, jako najbardziej odpowiadającą jego celom i zamierzeniom. Okres, w którym państwo wtrąca się do tematyki filmowej, tam, gdzie przemysł wytwórczy jest dostatecznie silnie rozwinięty — to już czasy sąsiadujące bezpośrednio z naszymi czasami. Gdy temat filmu przeszkadzał władcom hitlerowskiego imperium — usuwały go z ekranu razem z filmem. A w owym czasie mógł już przeszkadzać, bowiem poza Ameryką, w europejskich ateliers, w pracowniach eksperymentatorów filmowych przychodziła na świat nowa tematyka filmowa. Była nią tematyka społeczna, mobilizująca postawę widza, aktywizująca i pogłębiająca proces obcowania człowieka z dziełem sztuki filmowej.

Film artystyczny, operujący już olbrzymim aparatem pomocniczych środków, podobnie jak niegdyś filmy awanturnicze i sensacyjne, był zasadniczo obojętny w stosunku do tematyki filmowej. Chodziło raczej i przede wszystkim o to, jak zostanie zrobiony dany film, a zupełnie nie o to, co jest jego tematem. Zgadzało się to na ogół z postawą mieszczańskiej krytyki, równie obojętnej na sprawę tematu w sztuce, co i producenci filmowi.

Czy istnieje jednak hierarchia tematyki filmowej? Dziś na to pytanie może być tylko jedna odpowiedź: owszem, istnieje. Postęp nie dotyczy tylko dziedziny techniki filmowej i organizacji pracy. Wkracza także w sprawy sztuki, przekształca jej — zdawałoby się — ustalone formy. Zmienia ich wagę w stosunku do poprzednich ujęć i sformułowań.

Dziś już w pojęciu nawet najbardziej szerokiej rzeszy widzów sprawa tematu filmowego nie jest sprawą obojętną. Nie ma mowy o takim samym stosunku do farsy i do filmu społecznego.

Gdy się dziś rozważa sprawę filmowego tematu i gdy na myśl przychodzą zacytowane na początku słowa Sullivana — brzmią one jak echo bardzo zamierzchłych czasów. Istotnie, okres, w którym uważano każdy schemat fabularny za dobry temat filmowy — należy do dalekiej przeszłości. Temat filmowy w naszych czasach jest osobnym, ważnym zagadnieniem. Jest przedmiotem wielu dyskusji i badań. I jeżeli rola filmu w postępowym społeczeństwie dawno przekroczyła granicę „tylko przemysłu i interesu z dodatkami" — to to samo da się powiedzieć i o temacie. Przestał on być jedynie koniecznym uzupełnieniem zamierzeń producenta. Stał się zaś — punktem wyjścia dzieła sztuki filmowej.

LEON KALTENBERGH

NOTATNIK RECENZENTA

Znakomity reżyser angielski, twórca filmu „Gwiazdy patrzą na nas", Carol Reed w czasie rozmowy z Jamesem Masonem podczas realizacji filmu „Niepotrzebni mogą odejść".

James Mason i Kathleen Ryan, której debiut filmowy był wstępem do dużej kariery, w scenie z powyższego filmu.

Znakomity artysta „Abbey Theatre" w Dublinie F. J. Mc. Cormick, słynny odtwórca ról szekspirowskich, w roli opętanego ptasznika.

H. Szwecowa i Mikołaj Grycenko w radzieckim filmie barwnym reżyserii Igora Sawczenki „Dwaj panowie „F".

NIEPOTRZEBNI MOGĄ ODEJŚĆ

FASCYNUJĄCY NOKTURN FILMOWY

Doskonałość tego filmu — jako dzieła sztuki — jest tak pełna, że przy próbie analizy nie można żadnej z części składowych wysunąć w hierarchii wartości na plan pierwszy.

Od koncepcji scenariuszowej, poprzez opracowanie scenopisu, obsadę aktorską, oprawę dekoracyjną, zdjęcia, aż do strony dźwiękowej — wszystko wiąże się w płynną i zwartą całość, wstrząsającą widza i słuchacza artystycznym realizmem.

Reżyser Carol Reed, otrzymawszy do dyspozycji wyżej wymienione środki — stworzył dzieło harmonijne we wszystkich elementach.

Jak to zostało osiągnięte?

Założenie pierwsze: Obrano dramatyczny temat. Tragedię rewolucjonisty irlandzkiego, walczącego o wolność dla swego kraju. Pokazano najbardziej dynamiczny wycinek takiej walki: napad na biuro fabryczne, w wyniku którego został zabity człowiek, ucieczkę rannego rewolucjonisty wśród najdziwniejszych przygód, wreszcie tragiczny finał, wiążący się wspaniałym akordem z motywem najwyższego poświęcenia miłosnego, idącego ku dobrowolnej śmierci.

Założenie drugie: wybrany temat, w scenopisie logicznym i pełnym epizodycznych bogactw, został rozpracowany zgodnie z klasyczną zasadą trzech jedności: akcji, miejsca i czasu.

Akcja obraca się dokoła krótkiego wycinka działalności przywódcy tajnej organizacji, Johny Mc. Qeen'a. Wszystko co dzieje się na filmie dotyczy bezpośrednio i organicznie tej postaci. Nawet te epizody, które wprowadzono dla przyśpieszenia i wzbogacenia tempa, jak np. walczące dzieci, są odgałęzieniami tego samego nurtu. Dzieci bawią się w napad Johny'ego i zabójstwo urzędnika. Dziwaczny dorożkarz, obłąkany ptasznik, mówiący ciągle o swych ulubieńcach, niesamowity malarz portretujący konającego zamachowca, dobrotliwy ksiądz staruszek, knajpiarz, właścicielka podejrzanej spelunki — wszyscy oni biorą bezpośredni udział w tragedii irlandzkiego separatysty.

Miejscem akcji jest miasto irlandzkie (Dublin?), a raczej pewien jego wycinek, ściśle zakreślony policyjną ręką na planie przy ustalaniu programu obławy. Półkolisty ślad ołówka, obejmujący dzielnicę — wyznacza teren polowania olbrzymiego aparatu ładu społecznego, reprezentowanego przez władze policyjne, na bezbronnego, śmiertelnie rannego człowieka.

Czas koncentruje się w ośmiu godzinach nocnych zimowej doby. Wyznacznikiem jego jest zegar wieżowy, wydzwaniający godziny i kwadranse. Statycznością wyglądu i jednostajnością dźwięku wprowadza pewien podział oszałamiającej akcji na segmenty, tak jak suche cyfry, określające kolejność rozdziałów, tną tok drukowanej powieści.

Ilość osób, zamieszanych z konieczności lub przypadku w dzieje Johny'ego, wzrasta coraz bardziej — wskazówki zegara posuwają się zwolna ku coraz wyższej cyfrze — aż w chwili tragicznego finału, gdy zewsząd płynie w stronę osaczonego przy kracie portowej rewolucjonisty i jego narzeczonej zorganizowana masa samochodów policyjnych i padają śmiertelne strzały — zegar wydzwania godzinę dwunastą — koniec doby i życia ludzkiego.

Reżyser, którego inwencja, rozmach twórczy i energia rozsadzają niemal ramy filmu, obliczonego na dwie godziny wyświetlania, wzbogacił wymienione czynniki w sposób tak pomysłowy, że przy wielokrotnym oglądaniu dzieła odnajduje się wciąż nowe szczegóły, niezauważone poprzednio i dające pełnię artystycznej satysfakcji.

W akcję wplecieni są ludzie dobrzy i źli, „normalni" i dziwacy, żyjący w świecie własnej, chorej wyobraźni — sprzedajni zdrajcy (kobieta z podejrzanego lokalu) i szlachetni altruiści, tchórze i zdecydowani na wszystko bohaterzy, dzieci, okrutne w swej niewiedzy o świecie spraw dorosłych i rozważni starcy. Motyw miłości bezkompromisowej, silniejszej niż obawa przed śmiercią, jest przy tym wyraźnie zaakcentowany.

Carol Reed urozmaicił teren akcji, prowadząc nas od poddasza konspiracyjnego lokalu poprzez wielkomiejskie ulice, biuro dużej fabryki, schron piwniczy w pobliżu miejsca zabaw rozkrzyczanej bandy dzieciaków, wąskie, tajemnicze uliczki, aż nadrealistyczne przez beznadziejną martwotę wydłużonej perspektywy, dancing z szalejącymi w „jitterbugu" parami, kościół, spelunkę ucharakteryzowaną na „salon", knajpę z kapitalną sceną demolowania lokalu, rodzaj śmietnikowego składu starzyzny w pobliżu toru kolejowego z blaszanymi wannami i figurami uszkodzonych aniołów, wnętrze autobusu z brawurową bójką wśród stłoczonych pasażerów, niesamowitą pracownię malarską, będącą połączeniem klasycznego wnętrza z odrapanym strychem — by skończyć akcję na ośnieżonym placu, okolonym kratą, oddzielającą go od portu z przesuwającymi się statkami.

Nawet czas zdołał reżyser wzbogacić. Nie poprzestając na uwidocznionym przez zegar jego upływaniu — wprowadził zmiany meteorologiczne. Historia zaczyna się przy dziennym świetle i względnej pogodzie. Jest pochmurno, lecz ulice są suche. Po zapadnięciu ciemności zaczyna lać ulewny deszcz, który w późniejszych godzinach przechodzi w gęsty śnieg. Woda, kapiąca z nosa przechylonego anioła w składzie rupieci, zastyga w lśniący sopel lodu.

Reed operuje z mistrzowską wprawą detalem filmowym w zorganizowanej na zasadzie kontrapunktu muzycznego całości. Czasami jest to szczegół dźwiękowy, jak trzeszczenie zeschłej od długiego nieużywania skóry butów Johny'ego na początku obrazu, lub wściekłe obijanie się blaszanej pokrywy śmietnika o kamienie w czasie ucieczki towarzyszy organizacyjnych — innym razem efekt typowo wzrokowy, jak np. zbliżenie cienia zreumatyzmowanej, pełnej zgrubień ręki staruszki na tle jej własnej fotografii ślubnej z lat młodości.

Autor filmu wchłonął w siebie i przetworzył wszystkie najlepsze osiągnięcia filmu radzieckiego (dramatyczność ujęć zdjęciowych, staranna kompozycja kiatki i dobór wyrazistych typów aktorskich), francuskiego (nastrój scen nocnych, dowcip sytuacyjny w najlepszym clair'owskim stylu, jak np. epizod z flakrem, z ukrytym w rękawie staruszki rewolwerem, scena na dancingu itp.), i amerykańskiego (fantastyczne tempo, wartkie dialogi, bójki zapierające dech dynamizmem). Pozostał jednak sobą i oparłszy się na doświadczeniach poprzedników — poszedł dalej, rozwijając idee plastyczno-dźwiękowe i przepuściwszy je przez umiar swej angielskiej indywidualności — stworzył wybitne dzieło, mogące służyć za model do studiów dla filmowców całego świata.

Próba analizy filmu byłaby niepełna, gdybyśmy nie wspomnieli o oryginalnych dekoracjach, doskonałej fotografii umiejętnym oświetlenem wydobywającej egzotykę scen nocnych, dźwięku urozmaiconym muzycznie i nieskazitelnie czystym oraz wspaniałej grze całego zespołu aktorskiego z Jamesem Masonem na czele.

TADEUSZ KOWALSKI

DWAJ PANOWIE „F"

CZYLI STARODAWNY WODEWIL

Bywają rozmaite style filmowe. Wśród filmów lżejszych widzieliśmy przeróbki komedyj teatralnych, operetek, scenariusze najeżone gagami, napisane specjalnie dla efektów komicznych możliwych na filmie oraz różne inne odmiany osiągnięć filmowych w tej dziedzinie, na farsach z Flipem i Flapem skończywszy.

Scenarzysta i zarazem reżyser Igor Sawczenko obrał jeszcze inną drogę, przenosząc na ekran z zachowaniem charakteru epoki i strojów znany rosyjski wodewil „Dwaj panowie „F".

Sawczenko okazał się przy tym lepszym reżyserem niż scenarzystą, gdyż w przeciwieństwie do innych, ostatnio wyświetlanych filmów radzieckich, scenariusz jest mało ciekawy i nieprzekonywający, a rozwiązanie dobrze znane z góry każdemu widzowi.

W tych warunkach reżyser słusznie położył największy nacisk na fotografię, która dokonana systemem barwnym wyróżnia się wartością kompozycji, plastyką zdjęć i malarskim potraktowaniem niektórych ujęć. W tej dziedzinie do najlepszych partii filmu należy epizod pożaru Moskwy, widziany znad niewielkiego stawku. Kolory na ekranie, aczkolwiek niezupełnie naturalne, doprowadzone są do dużej doskonałości. Tak samo świetne jest w barwie i ruchu zakończenie filmu, utrzymane w kolorze błękitnawym, nadającym nawet twarzom w zestawieniu z lekkim brązem i różem wygląd prawie naturalny.

Film ten wykazuje raz jeszcze wyższość systemu barwnego używanego przez realizatorów radzieckich nad amerykańskim „Technicolorem".

Dalszą zaletą tego filmu są melodyjne piosenki, śpiewane lirycznie przez parę głównych bohaterów i z temperamentem przez „drugą parę" — ten odwieczny dodatek wszelkich wodewilów i operetek.

Główna bohaterka, Luba (H. Szwecowa) sprawia pewien zawód, gdyż w żadnym razie nie można uwierzyć, że ma 18 lat. Wybrano ją do tej roli z pewnością ze względu na miły głos. Lepiej przedstawia się Mordaszew (Mikołaj Grycenko), noszący ze swadą mundur huzara, obdarzony powierzchownością i przyjemnym głosem typowego amanta z tamtych czasów.

Doskonałe są role poboczne służącej Akuliny (A. Lisiańskaja) i ordynansa Fadiejewa (M. Strauch).

Niektóre dekoracje filmu wartościowe; mimo rozlicznych wstawek śpiewanych, akcja na ogół posuwa się naprzód nie za wolno, przy ruchliwej kamerze zdolnego operatora E. Andrikanisa.

Film „Dwaj panowie „F" zrealizowany przez „Mosfilm" powstał w czeskich ateliers na Barrandowie.

LEON BUKOWIECKI

PAUL ROBESON

WIELKI AMERYKANIN

PAUL ROBESON

Copyright by „Film", 1948

„W siedemdziesiątym szóstym roku
Czerwone niebo huczało gromem.
Stary Król Jerzy nie mógł spać,
Bo o niedzielnym świcie
Narodził się Wuj Sam."

Popularna „Ballada amerykańska", opracowana ostatnio muzycznie przez młodego i zdolnego kompozytora z Seattle (Washington), zaangażowanego obecnie przez jedną z wytwórni filmowych w Hollywood — Earla Robinsona, przeżywa swą „drugą młodość". Człowiek, który napełnił nową treścią tę balladę-antologię najdonioślejszych wydarzeń z historii U.S.A., to Paul Robeson, amerykański Murzyn.

Jego niezwykle sugestywny, wspaniały głos znany jest na terenie wszystkich Stanów. „Ballada amerykańska" w interpretacji Robesona zdobyła olbrzymi rozgłos, dyskontowany nawet na zebraniach politycznych.

Kariera Robesona zaczęła się jeszcze w czasie jego studiów na uniwersytecie w Rutgers (Washington). Robeson, który wyróżniał się wśród kolegów inteligencją i sprawnością fizyczną, uzyskał przy ostatecznych egzaminach najwyższe odznaczenia: medal „Pi Beta Kappa" za osiągnięcia naukowe oraz tytuł „All American" za sprawność sportową.

Jako student w Rutgers, Robeson niezwykle interesował się teatrem, który stał się następnie głównym przedmiotem jego zamiłowania. Po ukończeniu uniwersytetu grał w wielu filmach hollywoodzkiej produkcji. Z wcześniejszych filmów Robesona wymienię choćby „Saunders of the River" — z ostatnich „Historia jednego fraka" („Tales of Manhattan").

W przeciwieństwie do inych Murzynów-aktorów, zatrudnionych w Hollywood, Robeson nigdy nie godził się przyjąć roli, która by ośmieszała lub poniżała jego współplemieńców. Żądając dla siebie i dla swoich współbrací szacunku, konsekwentnie walczy z modą, która dla Murzynów na scenie czy ekranie nie znajduje innych ról, jak tylko głupkowatych błaznów lub uniżonych służących. Powszechnie wiadomo, że Robeson podpisuje kontrakt na koncert (w tej roli odnosi największe sukcesy) dopiero wtedy, gdy otrzyma gwarancję, że Murzyni nie będą narażeni na siedzenie w oddzielnym „ghetto" na widowni.

Sława, wspanały głos, czarujące obejście i głęboka inteligencja artysty sprawiły, że Robeson stał się pożądanym gościem „kulturalnych bogaczy", snobów, którzy w normalnych warunkach nie spojrzeliby nawet na „czarnego". Okazji do chełpienia się przyjmowaniem „wielkiego artysty" we własnym domu nie można jednak pominąć: miłość własna silniejsza jest od uprzedzeń.

Ostatnim sukcesem teatralnym Robesona była rola tytułowa w „Otello" Szekspira. Głosy oburzenia rasistów, którzy uważali za niesłychane, żeby prawdziwy Murzyn ośmielił się kochać na scenie białą kobietę — przycichły wobec ogromnego powodzenia, jakim cieszyła się sztuka. Po długotrwałych sukcesach na Broadway'u Robeson odbył triumfalne tournée po całych U. S. A.

Widziałem to przedstawienie w Pittsburgu (Pennsylwania). Gdy po spektaklu chciałem pogratulować Robesonowi sukcesu, okazało się, iż niepodobieństwem jest przesunięcie się przez zwarty tłum wielbicieli i „zbieraczy" autografów, otaczający artystę.

Paul Robeson jest nie tylko wielkim artystą, ale i szlachetnym, głęboko uspołecznionym człowiekiem. Pamiętam moje spotkanie z nim w Phoenix (Arizona) w 1943 r.

Przed koncertem Robesona, który miał odbyć się po południu — razem z grupą miejscowych obywateli udałem się za kulisy, by prosić artystę o udział w wieczornym zebraniu, którego celem było zorganizowanie postępowego klubu murzyńskiego. Robeson, który sprawdzał właśnie akustyczności sali koncertowej (nota bene wyczerpany tropikalnym upałem, panującym wówczas w Phoenix i cierpiący na ból gardła), zgodził się na nasze propozycje, ale pod warunkiem:

— Tylko na godzinkę i stanowczo nie będę śpiewał!

Po zakończeniu koncertu Robeson zjawił się na zebraniu i, mimo zmęczenia i poprzednich zastrzeżeń odśpiewał szereg ulubionych pieśni, którymi podbił wszystkie serca.

Ze swych licznych podróży po świecie Robeson przywiózł bogaty repertuar pieśni rosyjskich, hiszpańskich, chińskich i niemieckich. Podczas walk republikanów hiszpańskich z faszystami Franco — Robeson śpiewał niejednokrotnie w szpitalach polowych dla rannych żołnierzy hiszpańskich i członków brygad międzynarodowych.

Jako członek amerykańskiej Brygady im. Abrahama Lincolna miałem sposobność słuchania jednego z takich koncertów, który odbył się w pięknej willi, zamienionej na prowizoryczny szpital — na wybrzeżu Morza Śródziemnego, między Barceloną a Walencją. Słuchacze — to byli ranni Polacy, Francuzi, Włosi, Niemcy i Amerykanie, ofiary walk o Madryt, Teruel i Brunete. Dla rannych żołnierzy Robeson był wówczas symbolem postępowego odłamu społeczeństwa amerykańskiego, które solidaryzowało się z obrońcami wolności ludu i ich walką z faszyzmem. Robeson za swe zasługi w Hiszpanii otrzymał honorowe członkostwo amerykańskiej Brygady Abrahama Lincolna.

Przykładem czynnego udziału Robesona w walce robotników amerykańskich o prawo organizowania się w Związki Zawodowe może być szereg wydarzeń w Detroit. Robotnicy przemysłu samochodowego w Detroit uzyskali prawo przystąpienia do Związków w r. 1937 — jednak spory ich odłam (100 tysięcy pracowników zakładów Forda) pozostał niezorganizowany jeszcze w r. 1939. Prywatna policja Forda przy pomocy brutalnych metod terroru i szantażu nie dopuściła do żadnych prób organizacji robotników. Podczas jednej z olbrzymich manifestacji, organizowanych przez CIO w ramach energicznej i entuzjastycznej kampanii tego związku o emancypację robotników zakładów Forda, Robeson przyleciał samolotem z Nowego Jorku, by wystąpić, jak zazwyczaj, z szeregiem koncertów w Detroit. W ogromnym Masonic Temple — Robeson śpiewał pieśni związkowe — o piętro niżej Henry Ford wydawał uroczysty bankiet.

W wigilię wyborów, które zadecydowały o przystąpieniu pracowników Forda do Związków Zawodowych, CIO zorganizowała potężne zebranie masowe na Cadillac Square w celu zapewnienia robotników Forda o poparciu ich przez wszystkich pozostałych pracowników przemysłu samochodowego. Od czwartej po południu olbrzymie kolumny robotników, którzy właśnie ukończyli swą pracę — płynęły w kierunku miejsca manifestacji. O szóstej Cadillac Square zapełniony był po brzegi tłumem robotników i ich rodzin. Wszyscy zdecydowani byli zapewnić zwycięstwo CIO nad Fordem. Po przemówieniach kierowników CIO i wybitnych osobistości ruchu robotniczego śpiewał Paul Robeson. Dookoła trybuny tłoczyły się masy robotników wszystkich narodowości. Przemysł samochodowy jak magnes przyciągał ludzi z całego świata: włoscy giserzy, murzyńscy hutnicy, japońscy rysownicy, polscy mechanicy, szkoccy rzemieślnicy, armeńscy spawacze i wielu innych uczestniczyło w zebraniu „przed zwycięstwem".

Robeson śpiewał swym głębokim barytonem „Balladę amerykańską".

Gdy po odśpiewaniu historii budowania Stanów Zjednoczonych przez prace wielu ras i narodowości doszedł do miejsca:

„Hola, panie! — czy jesteś Amerykaninem?

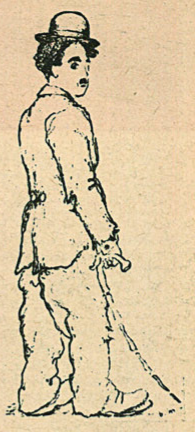
Tak, jestem Amerykaninem. Jestem Litwin, Polak, Norweg, Niemiec, Rusin, Szwed, Bułgar, Hiszpan, Murzyn, Kanadyjczyk, Francuz, Czech: **Amerykanin!"**

— i zakończył „Balladę" — robotnicy byli wyraźnie wzruszeni, a stojący obok mnie Polak-Amerykanin, robotnik Forda, zwrócił się do swego towarzysza ze słowami: „Morowy chłop, on śpiewa o nas — robotnikach!"

Ostatnio Robeson podał do wiadomości publicznej, że zamierza wycofać się z życia artystycznego, by poświęcić swą energię walce o emancypację Murzynów.

LEONARD GRUMET

Tym razem na ławie oskarżonych zasiadł



ANTYFASZYSTA

Niezwykłe koleje losu przechodził młody muzyk niemiecki, znakomity kompozytor muzyki filmowej Hans Eisler.

W 1933 roku, gdy Hitler doszedł do władzy, Eisler był prześladowany za swe przekonania. Udało mu się w ostatniej chwili (dzięki pomocy zagranicznych wyznawców swego talentu) zbiec z Niemiec i przedostać się do Ameryki.

W Ameryce z początku dano mu pracę. Skomponował on między innymi muzykę do znanego filmu Cary Granta („None out the lovely heart") i ostatnio do nowego, rewolucyjnego filmu Jeana Renoira „The spanish main".

W tym samym czasie szalała w Ameryce osławiona i wszechstronnie skompromitowana komisja Parnella, filmowa filia komisji do badania działalności antyamerykańskiej. Nie mogąc nic wskórać przeciw Chaplinowi i innym wybitnym postaciom kinematografii amerykańskiej, komisja zwróciła całą swą wściekłość przeciwko Eislerowi — nie dlatego, że jest Niemcem z pochodzenia, ale że ośmiela się reprezentować w Hollywood ideologię postępową, a może i za to, że uciekł przed prześladowaniami z własnej ojczyzny.

W każdym razie jest on jedynym mieszkańcem Hollywood, którego komisja przekazała sądom amerykańskim, nie spodziewając się reakcji świata kulturalnego.

Bo oto Charlie Chaplin wystosował telegram do wybitnych artystów, autorów, malarzy francuskich, następującej treści:

„Czy moglibyście stworzyć komitet, złożony z wybitnych postaci waszego świata artystycznego, który złożyłby protest w Ambasadzie Amerykańskiej w Paryżu przeciw deportacji, która grozi tutaj Hansowi Eislerowi. Proszę o przysłanie kopii protestu dla mego użytku na miejscu.

Charlie Chaplin."

Komitet taki został natychmiast zorganizowany. W Ambasadzie Amerykańskiej złożono protest, w którym podpisane wybitne osobistości francuskiej kultury wyrażają swe oburzenie i głęboki żal z powodu groźby, która wisi nad znakomitym muzykiem. Równocześnie powiadamiają, że rząd francuski przyznał Eislerowi i jego żonie wizę, a to w celu skomponowania muzyki do filmu „Alicja w Krainie Czarów".

Apel kończy się słowami:

„Byłoby nam bardzo przykro, gdyby się okazało, że nasz wczorajszy aliant w walce z wrogami demokracji sam z kolei przestał być ziemią azylu i wolności."

A oto podpisy, które na szczęście przekonały rząd amerykański o błędności jego nienawiścią dyktowanej polityki:

Pablo Picasso (przewodniczący komitetu), Henri Matisse, Jean Cocteau, Georges Auric, Jean-Louis Barrault, Madeleine Rénaud, Aragon, Paul Elouard. Louis Jouvet, Françoise Rosay, Pierre Brasseur, Jacques Feyder, Henri Malherbe (dyrektor Teatru Narodowego), Claude Delvincourt (dyrektor Konserwatorium), Jean Cassou (przewodniczący Narodowego Stowarzyszenia Intelektualistów), L. M. Chauffier (przewodniczący Narodowego Komitetu Pisarzy), Leon Moussignac (dyrektor Instytutu Nauk Kinematograficznych).

L. Buk.

OSTATN

Wielki film o kobiecym obozie w Oświęcimiu został ukończony. Niedługo ukaże się na ekranach całej Polski i powędruje za granicę, by dać świadectwo obiektywnej prawdzie największej hańby naszych czasów — niemieckich obozów koncentracyjnych. Umasowiona i zatwierdzona urzędowo zbrodnia, popełniana latami w astronomicznych rozmiarach — została utrwalona na filmie i w tej formie zachowa wartość dokumentu dla obecnego i przyszłych pokoleń.

„Ostatni etap" nie jest suchą kroniką zdarzeń i morderstw. Taśmy całego świata nie starczyłoby dla pobieżnego choćby zanotowania tych milionowych aktów gwałtu i okrucieństw, prowadzących do fizycznego zniszczenia. Film oświęcimski nie stawiał sobie założeń, niemożliwych do urzeczywistnienia. Jest on wycinkiem życia w jednym tylko obozie: Birkenau. Wycinek ten ujrzymy przepuszczony przez filtr artystycznej indywidualności reżysera, Wandy Jakubowskiej.

Będąc przez szereg lat więźniarką obozu, miała możność przyjrzenia się z bliska sprawom fabryki śmierci. Gromadziła w sobie i selekcjonowała materiał, który miał stać się kiedyś tworzywem filmu.

Zanim przystąpimy w jednym z najbliższych numerów naszego pisma do szczegółowej analizy wartości tego niezwykłego filmu — postanowiliśmy zwrócić się do jego autorki z prośbą o przedstawienie czytelnikom genezy jego powstania.

— Decyzję stworzenia filmu o obozie koncentracyjnym powzięłam będąc jeszcze więźniarką — mówi Wanda Jakubowska. Uważałam to za swój kardynalny obowiązek ludzki. O ile mi wiadomo — byłam jedynym reżyserem filmowym, zamkniętym w obozie, a z całą pewnością jedynym reżyserem polskim. Nie ulegało także dla mnie żadnej wątpliwości, że film taki powinien być wyprodukowany w Polsce, która udział w wojnie otwartej i podziemnej przeciw Niemcom hitlerowskim okupiła milionami ofiar.

Postawione zadanie, jakkolwiek konkretne, miało w sobie cechy abstrakcji. Szanse urzeczywistnienia, równoznaczne z szansami przeżycia, były doprawdy niewielkie.

Mimo to, nie tylko zbierałam w pamięci materiały, ale udało mi się nawet zdobyć cichych współpracowników, którzy usłyszawszy o mym zamiarze — donosili mi o różnych wydarzeniach życia obozowego ze szczególnym uwzględnieniem tych, które świadczyły o istniejącym duchu oporu.

Po zwycięskiej ofensywie, której wynikiem było m. in. zwolnienie obozu oświęcimskiego, wyszłam na wolność i pierwszą moją czynnością było spisanie faktów, które mi najsilniej utkwiły w pamięci i skontrolowanie ich z byłymi współtowarzyszkami. W obozie należałam do międzynarodowej organizacji oporu pod nazwą „Grupa Oświęcim". Miałam przyjaciół wśród wszystkich narodowości. Dostarczony mi materiał okazał się niesłychanie obfity i chociaż obejmował prawie wyłącznie zdarzenia dotyczące obozu kobiecego, wystarczyłby niewątpliwie do stworzenia filmu, którego oglądanie trwałoby szereg dni, lub nawet tygodni.

Najcięższą pracą okazała się selekcja materiału. Wspomnienia były jeszcze zbyt świeże i trudno było się zdobyć na obiektywny do nich stosunek. Wszystkie fakty wydawały się ważne i niemożliwe do skreślenia. A skreślić trzeba było 99% zostawiając rzeczy najważniejsze dla przyszłej konstrukcji filmowej. Wreszcie pozostał tak skondensowany ekstrakt makabry, że żaden widz nie zniósłby tego w ciągu dwóch godzin wyświetlania. Były to najbardziej wstrząsające wydarzenia obozowe w okresie ponad 2 lat.

Byłam bliska porzucenia myśli o zrobieniu filmu. Uważałam go za niewykonalny, za coś, co przechodzi granice ludzkich możliwości. Wróciłam do kraju, kipiącego nowym życiem, które wydało mi się piękniejsze, niż poprzednie marzenia. Poczułam się zmęczona, a myśl powrotu do obozu, choćby w roli filmowego kronikarza, by przez długie miesiące żyć wspomnieniami koszmarnych lat — uznałam za oczywisty nonsens.

W tym czasie otrzymałam dosyć obfity materiał z pierwszego procesu przeciwko katom oświęcimskim, który odbył się w Lüneburgu, w angielskiej strefie okupacyjnej, niedaleko słynnego Bergen-Belsen.

Proces ten wykazał, że pomimo, iż sędziowie i oskarżyciele mieli sposobność obejrzenia terenów zaraz po wyzwoleniu, to jednak możliwość zrozumienia choćby w przybliżeniu istoty rzeczy nie mieściła się w ich systemie myślenia.

Ogół opinii zachodnio - europejskiej po prostu nie wierzył w zeznania świadków. Zaczęło się od kwestionowania liczby ofiar mordowni oświęcimskiej, aż doszło do wyrabiania poglądu, iż w obozach siedzieli właściwie przestępcy. Tendencja „tuszowania" spraw obozowych wypłynęła równocześnie z nową polityką kokietowania Niemców i w związku z tym z niechęcią do ich drażnienia.

Nawet tu, w Polsce, napotkałam na silne opory przeciwko koncepcji zrobienia filmu o obozie koncentracyjnym.

Wówczas zdałam sobie sprawę, że film ten musi być wykonany.

Przystąpiłam do segregowania materiału na zupełnie nowych zasadach. Zawierały się one w 2-ch punktach:

1. Film musi być możliwy do przyjęcia przez widza, który nie widział żadnego obozu.
2. Film musi zawierać akcję, dotyczącą losu niewielkiej grupy ludzi, obóz zaś i masa obozowa muszą stanowić tło.

Łatwe postanowienie okazało się trudnym w wykonaniu. Przyjaciele i wrogowie, przez ciągłe udzielanie mi rad i wskazówek, przeszkadzali w pracy — jedni przez nadmiar życzliwości, inni przez zwykłą złośliwość.

Materiał to pęczniał, to kurczył się. Obraz obozu to konkretyzował się, to ginął w mglistych zarysach.

Scenariusz przechodził liczne ewolucje. Bohaterzy zmieniali się, nowe epizody zastępowały poprzednie.

Wreszcie pracę nad scenariuszem i scenopisem miałam za sobą. Właściwą realizację filmu w porównaniu do selekcji materiału mogłabym nazwać odpoczynkiem. Złożyło się na to wiele przyczyn.

Przede wszystkim miałam szczęście. Zespół, który stanął do pracy nad filmem o Oświęcimiu, składał się wyłącznie z ludzi, których pociągał temat.

Wyjechaliśmy do Oświęcimia i zaczęliśmy od dokładnego zapoznania się z terenem obozu, który nawet teraz zrobił na wszystkich okropne wrażenie.

Następnie rozpoczęły się próby czytane — po nich próby sytuacyjne, w pasiakach i mundurach, bezpośrednio na miejscu akcji.

SS-owcy ćwiczyli się w przepisowym chodzeniu, strzelaniu, salutowaniu, prawidłowym mówieniu po niemiecku. Więźniarki masami stawały do apelu, pracowały w drewniakach i ciężkich pasiakach, mimo upału. Statystki maszerowały piątkami, zrywając trawę z terenu obozu pod okiem krzykliwych funkcyjnych.

Obóz ożył.

Baraki zapełniły się kobietami.

Każda scena była wielokrotnie wypróbowana, zanim przystąpiono do właściwych zdjęć.

Potem przyszła następna faza — zdjęcia w łódzkim atelier.

Dziś film jest zmontowany, udźwiękowiony i gotowy do ukazania się — kończy rzeczowe sprawozdanie autorka „Ostatniego etapu".

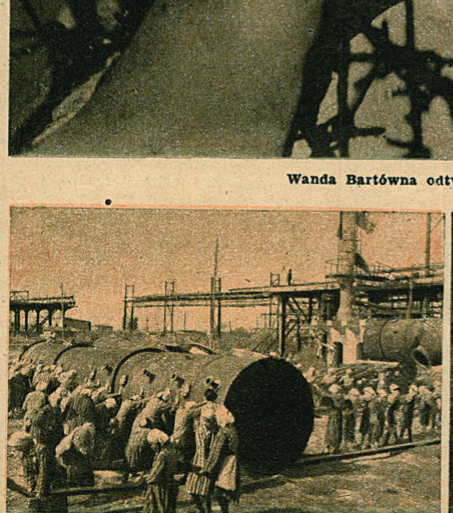
*

Tak. Ostatni etap ma już Wanda Jakubowska za sobą. Nadanie widzialnego i słyszalnego kształtu koszmarnym wspomnieniom lat obozowych.

Niech film stanie się trwałym oskarżeniem tych, którzy swe ciężkie zbrodnie chcą ukryć w przebrzeczającym cieniu zawodowych pomniejszycieli win niemieckich.

TADEUSZ KOWALSKI

Wanda Bartówna odtwarza jedną z głównych ról w film



„Arbeit macht frei".

Powrót z pracy.

II ETAP

e „Ostatni etap".

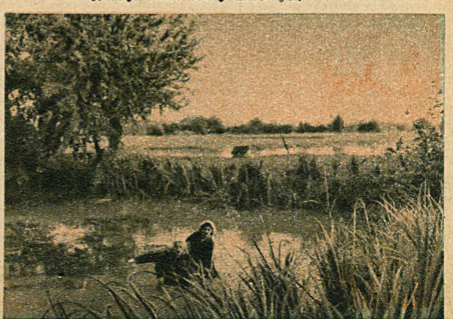
Tak odbywało się w Oświęcimiu poranne formowanie oddziałów kobiecych do pracy.

Francuska aktorka Huguette Faget gra w filmie więźniarkę Michelle.

Edward Dziewoński w roli lekarza obozowego przygotowuje śmiertelny zastrzyk.

Dramatyczna scena w baraku.

Towarzyszki obozowe.



Ucieczka.

ANTOINE ET ANTOINETTE

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

ROGER PIGAUT

Paryż, w lutym 1948.

Kiedy organizatorzy festiwalu w Cannes chcieli zakwalifikować „Antoine i Antoinette" jako film społeczny, Jacques Bécker sprzeciwił się temu stanowczo.

— Nie miałem zamiaru — pisał później — stworzyć filmu, który by podejmował lub rozwiązywał jakiekolwiek problemy socjalne. Chciałem tylko jak najdokładniej odtworzyć codzienne życie przeciętnych robotników paryskich i to wszystko.

W rezultacie w Cannes nie zdecydowano, jak zakwalifikować film (nota bene sam pomysł dzielenia filmów na kategorie miłosne, socjalne, policyjne etc. jest oczywistym nonsensem) i „Antoine et Antoinette" otrzymał „Grand prix d'honneur" festiwalu.

Przed wejściem na paryskie zeroekrany rozsławiły go jeszcze bezpłatne spektakle dla wszystkich Antoine i Antoinette Paryża, co spowodowało, jak mówiono, powstanie bardzo wielu nowych par o tych to szczęśliwych imionach.

A więc, jak powiedziałem, film miał przedstawić prawdziwe życie zwykłych robotników paryskich.

— Chciałem pokazać — mówił Jacques Bécker — że to życie jest równie ciekawe i równie warte poznania, jak życie nierealnych często postaci, tworzonych specjalnie dla filmu, że ci robotnicy są sympatyczni i mili, że mają swoje kłopoty i radości, które warto poznać.

I rzeczywiście — dom, w którym mieszka młoda para, jest wielkim, robotniczym domem, jakich wiele w mniej eleganckich dzielnicach Paryża, do których nie dociera ciekawość turysty. Zwykła, szara kamienica, o kręconych schodach, o wspólnych dla każdego piętra ubikacjach, o niewielkich robotniczych mieszkaniach. Naprzeciw domu z ulicy znajduje się sklep spożywczy, w którym trudno jest coś dostać nawet na kartki, a jakość towaru i arogancja właściciela zależą od wieku i urody klientki.

Antoine jest robotnikiem wielkiej drukarni książek i często przynosi żonie najnowsze wydawnictwa. Poza tym lubi majstrować koło radia, kocha swą żonę i marzy o motocyklu, którym mógłby jechać co dzień do pracy. Antoinette pracuje w wielkich magazynach „Prisunic", gdzie można dostać wszystko, czego dusza zapragnie.

Spotykają się w domu w południe — pora obiadowa — i wieczorem po pracy. W niedzielę idą na mecz lub do kina, plotkują często z sąsiadami, oczywiście tylko ze swojego piętra, bo tylko z tymi żyje się w bliższym kontakcie, całują się od czasu do czasu i pieszczą, i tak wspólnie przepychają swoją biedę, marząc o lepszej przyszłości, zupełnie nieskonkretyzowanej. Bo oczywiście, jak wszystkim robotnikom francuskim, nie powodzi im się zbyt dobrze. I jeszcze stacja metra, w której kasjerką jest ich gadatliwa sąsiadka, i jeszcze „bistro" — dokładnie oddana atmosfera paryskiej ulicy.

Ale w ich spokojne życie wkracza „los" — w postaci biletu na loterię. Antoinette kupiła go już dawno i nie sprawdziła nawet, czy coś wygrał. Antoine znalazł go przypadkowo i „odkrył" wielką wygraną. (Przypomina się „Milion" René Claira). Antoine oczywiście gubi los i trzeba bardzo wielu perypetii, aby go odnalazł. Te perypetie zajmują całą drugą część filmu, a to jest stanowczo za dużo. Kiedy jednak los wreszcie odnalazł się, właściciel sklepu spożywczego otrzymał odpowiednią (fizyczną) nauczkę za smalenie cholewek do Antoinette, kiedy widz czeka na rozwiązanie zagadnienia, co zrobi przeciętny Antoine z niespodziewanie zdobytą wielką sumą pieniędzy — wtedy na ekranie ukazuje się „on i ona" podczas przejażdżki własnym motocyklem. Marzenia są spełnione. Kurtyna.

Prawie cała krytyka francuska przyjęła film entuzjastycznie. Nie podobała się tylko scena bójki między Antoine i sklepikarzem, której przypatrują się wszyscy sąsiedzi, nie próbując rozdzielić walczących nawet w chwili, gdy sklepikarz wyciąga nóż.

Reżyseria i zdjęcia bardzo dobre. Gra nieznanych dotąd aktorów (Annette Poivre, Roger Pigaut, Claire Maffei) — wyśmienita. A co najważniejsze — podkreśla m. in. Georges Sadoul — nareszcie film optymistyczny. Film, gdzie nie ma ludzi zamgłą, bo jest normalna atmosfera, gdzie nie ma przerażających efektów świetlnych, bo jest naturalne światło dnia lub nocy, gdzie nie ma niezbadanych głębin psychologicznych, bo ludzie są prości i codzienni. Jak na tradycję francuską — rzeczywiście innowacja.

Myśl wprowadzenia na ekran robotnika nie została należycie zrealizowana. Bo co prawda Jacques Bécker nie chciał rozwiązywać problemów społecznych, ale jak mógł pominąć je w zupełności? Rzecz dzieje się we Francji r. 1947, a ani razu nie słyszymy rozmów robotników o strajkach, o kwestii płac, o nieprzerwanej zwyżce cen, o sytuacji aprowizacyjnej. Nie rozmawiają więc na temat żywotnych problemów, nie okazują istniejącego „naprawdę" niezadowolenia. Antoine pracuje, ale nie poznajemy jego towarzyszy z fabryki i ich wzajemnych stosunków. I wreszcie: wprowadzenie do akcji wygranej na loterii, to jest przypadkowości, jako rozwiązania ciężkiej sytuacji robotnika, jest zbyt dużą łatwizną. Bo w żadnym wypadku ten świat nie jest tak lekki, rzeczywistość tak łatwa, miłość tak wystarczająca do wypełnienia życia, a przypadek tak hojny, jak to pokazał Jacques Bécker w swym filmie.

MARIUSZ MARGAL

PRASA RADZIECKA O FILMIE CHARLIE CHAPLINA „MONSIEUR VERDOUX"

Film Charlie Chaplina „Monsieur Verdoux" był szeroko komentowany nie tylko na łamach fachowych pism filmowych, lecz zwrócił uwagę wielu publicystów najbardziej znanych dzienników i czasopism politycznych i literackich wielu krajów. Film ten spowodował burzę sprzecznych opinii. Zapomniano w niej o jego wartościach formalnych i społecznych, przesuwając istotę zagadnienia na płaszczyznę polityczną, co wreszcie znalazło swój nieoczekiwany epilog „sądowy" na kompromitującym Stany Zjednoczone procesie w Hollywood. W zestawieniu z namiętnymi swarami na ten temat w prasie amerykańskiej i zachodnio-europejskiej, jakże wyróżnia się spokojnym obiektywizmem ocena filmu „Monsieur Verdoux" dokonana przez prasę radziecką. Właściwie nie samego filmu, który w Z.S.R.R. wyświetlany nie był, ale scenariusza, wydrukowanego przez najstarszy organ Związku Pisarzy Radzieckich „Nowyj Mir" (numer 12 z ub. r.).

Scenariusz „Monsieur Verdoux" został dokładnie rozpatrzony i oceniony na łamach innego poważnego literackiego czasopisma „Literaturnaja Gazeta" w numerze 2/2385 z dnia 7 stycznia br.

Znany krytyk radziecki O. Kurganow, podkreśliwszy wielkie znaczenie społeczne dotychczasowej artystycznej działalności Chaplina, pisze o samym scenariuszu:

„W filmie została pokazana obiektywnie cała okropność życia społeczeństwa kapitalistycznego. Ukazuje on również te tragiczne warunki, w jakich znajdują się artyści współczesnej Ameryki, którzy nie mogą powiedzieć całej prawdy o otaczającym ich świecie i stają się niejednokrotnie ofiarami panujących w tym świecie poglądów moralnych i estetycznych."

Lecz... „tym niemniej scenariusz „Monsieur Verdoux" wywołał poważną i sprawiedliwą krytykę ludzi radzieckich."

Dlaczego? Ponieważ — „w człowieku radzieckim nie może wywołać żadnego współczucia człowiek typu — Verdoux. To morderca! Sam Verdoux i cała jego filozofia usprawiedliwiania mordu wywołuje w ludziach radzieckich tylko wstręt." Film „Monsieur Verdoux" jest „głęboko pesymistyczny".

Krytyk radziecki nazywa film Chaplina płodem „beznadziejnego pesymizmu". Tymczasem: „człowiekowi radzieckiemu, który zyskał wolność i szczęście przez walkę, obca jest filozofia beznadziejnego pesymizmu... Wiara w Człowieka, miłość do niego, a nie konflikt z nim, ratują prostych ludzi od losu Verdoux." „Po „Monsieur Verdoux" — pisze krytyk radziecki — przyjaciele Chaplina mają prawo postawić mu zarzut, że zdradził małego człowieka."

Monsieur Verdoux

SCENARIUSZ W OGNIU

Spór o palmę pierwszeństwa w filmie: kto sygnuje utwór filmowy jako autor, czy realizator, czy scenarzysta, nie kończy się wcale i płonie pełnym ogniem na łamach prasy filmowej z tej i tamtej strony oceanu. Ktoś bardzo znany i mądry nazwał obecną epokę filmu epoką scenarzysty, niemniej jednak sprawa jest nadal otwarta. Pod względem poszanowania praw autorskich twórcy scenariusza, film nie posiada żadnych tradycji. A raczej posiada je in minus. Jako dokument przemian scenariuszowych przypomina się satyryczna nowelka Alfreda Polgara, napisana w formie protokołu z posiedzenia swego rodzaju rady programowej wytwórni filmowej gdzieś na Zachodzie.

Tekst scenariusza (scena x-ta): „Ogród. Albert wzburzony wychodzi z domu. Z rozkoszą wdycha świeże powietrze."

Drugi dramaturg ocenia to jako pozbawione wyrazu. Proponuje następującą zmianę: Fontanna w ogrodzie. Albert przechyla rozpalone czoło pod kaskadę srebrnych kropel. Mówi: „O, jak błogo! Przeklęty upał!"

Pierwszy dramaturg (entuzjasta montażu i do tego poeta) — zamiast fontanny proponuje staw. Albert klęka nad wodą, by zwilżyć rozpalone czoło. Spostrzega swe odbicie w wodzie. Zbliżenie: drgająca w rozkołysanej wodzie twarz Alberta. Albert mówi z gorzkim uśmiechem: „Jedyna okazja do plunięcia sobie w twarz". Pluje w taflę stawu. Zbliżenie plwociny. Z przebitki: spienione fale morza. Grono roześmianych dziewcząt rzuca się w spienione fale. Edyty nie ma między nimi. Edyta leży samotnie na piasku. Zbliżenie: biodro Edyty w kształcie półksiężyca. Z przebitki: księżyc na niebie. Albert patrzy na księżyc i mówi półgłosem: „Edyto"!

Kierownik produkcji widzi tę scenę jeszcze inaczej. Albert stojąc nad stawem obserwuje pływające karpie. Zbliżenie: pyszczek karpia. Albert mówi: „Jak dobrze jest tym karpiom w wodzie!"

Szwagier producenta (znawca gustów publiczności) zamiast karpi proponuje pstrągi. Zbliżenie jednego pstrąga. Z otwartego okna pobliskiego domu dolatuje dźwięk fortepianu. Głos kobiecy śpiewa pieśń Szuberta.

Realizator: „Skoro wprowadzamy śpiew, to niech sam Albert śpiewa piosenkę. Oczywiście coś wesołego. Z refrenikiem, w którym nazywa swą ukochaną rybką. Na to nadchodzą wędrowni studenci z gitarami i podchwytują ten refren. Śpiew i studenci nikną w oddali. Można też pokazać płynące długim szeregiem ryby (zdjęcie podwodne), kiwające ogonkami do taktu piosenki."

Aktor (mający grać rolę Alberta) nie godzi się na korowód rybek kiwających ogonkami, gdyż to odwróciłoby uwagę widza od osoby Alberta.

Doradca literacki proponuje, by Albert po odśpiewaniu piosenki potknął się i wpadł do stawu. Ryba wślizguje się za koszulę Alberta, co pobudza go do komicznych ewolucyj.

Szwagier producenta (znawca gustów publiczności) uważa ten pomysł za nieszczególny.

Kierownik produkcji przypomina, że motyw ryby za koszulą jest już znany i oklepany.

Drugi dramaturg: „Tak jest. Ale to było w filmach niemych. W epoce filmu dźwiękowego tego motywu jeszcze nie było."

Pierwszy dramaturg (entuzjasta montażu i do tego poeta) zwraca uwagę zebranych, że w omawianej scenie brak akcentu społecznego. Proponuje, by Albert dla zaczerpnięcia świeżego powietrza nie wychodził nad staw, ale na przykład — na dach. Albert może być przecież somnambulikiem. Z perspektywy dachu panorama wzdłuż nędznych domków robotniczych. Przed domkami stoją odziani w łachmany robotnicy i śpiewają chórem groźną i ponurą pieśń. Pod wpływem tej pieśni Albert wyjmuje z kieszeni złoty zegarek i rzuca go z pogardą na ziemię. Ze zbliżenia zegarka przejście na zegarek na ręku Edyty. Edyta przygląda się wyścigom żaglówek. Ze zbliżenia trzepocącego żagla przejście na trzepocącą bieliznę, którą ubogie żony robotników rozwieszają na sznurach. Albert mówi: „Ci chodzą w łachmanach — a my?" Przejście na wnętrze dansingu. Albert, odziany w smoking, trzyma w palcach kieliszek szampana. Zbliżenie perlącej się zawartości kielicha. Przejście na sznur pereł na wystawie jubilera. Przed wystawą stoi odziany w łachmany włóczęga. Zbliżenie jego nieogolonej brody. Przejście na..."

Kierownik produkcji: „Stop. Te przejścia prowadzą za daleko."

Pierwszy dramaturg (entuzjasta montażu i do tego poeta): „Wcale nie za daleko. Tym się właśnie różni film od teatru, że może sięgać skojarzeniami w pełnię życia ludzkiego. A życie ludzkie jest symultaniczne..."

Kierownik produkcji: „Jakie, proszę?"

Pierwszy dramaturg (entuzjasta montażu i do tego poeta): „...symultaniczne, powiedziałem. Szczególnie w dobie obecnej."

Szef kontroli finansowej uważa za najwłaściwsze skreślić omawianą scenę w ogóle ze scenariusza. Ze względów oszczędnościowych.

Doradca literacki upiera się przy swym pomyśle: Albert wpada do wody. Potem suszy spodnie i przemawia do nich jak do żywego człowieka. „Gdy opowiadałem ten pomysł pani Pipsztykowskiej, zaśmiewała się do łez."

(Pani Pipsztykowska jest zatrudniona w wytwórni jako zawiadowczyni ustronia pod dwoma zerami — przypomnienie protokolanta).

Realizator przychyla się do propozycji doradcy literackiego, ale obstaje przy chórze wędrownych studentów. Choćby ze względu na tło muzyczne, bez którego nie można się obejść.

Rezolucja ostateczna ustala treść omawianej sceny następująco: Albert stoi nie nad stawem, ale nad brzegiem rzeki. Wpada do wody. Zostaje uratowany i wciągnięty na pokład przejeżdżającego właśnie parowca. Na pokładzie odbywa się właśnie bal, w którym Albert bierze udział przebrany w suknię kucharki okrętowej.

Pierwszy dramaturg (entuzjasta montażu i do tego poeta) dodaje następujący wariant: „Przejście optyczne z rozbawionego tłumu balowego na ciężko pracujących pod pokładem palaczy."

Film został nakręcony i wszedł na ekrany kinoteatrów. Krytyka podkreśliła, że twórcy filmu nie mogli rozwinąć w pełni swych zdolności, ponieważ skrępowani byli przez tekst scenariusza.

Według noweli A. Polgara odtworzył

B. W. LEWICKI

LISTA NAGRODZONYCH
W NASZYM KONKURSIE GWIAZDKOWYM

W dniu 14 lutego 1948 r., o godz. 12,30 w lokalu redakcji dwutygodnika „FILM" przy ul. Marszałkowskiej 56 odbyło się losowanie naszego Konkursu Gwiazdkowego.

Przy losowaniu obecni byli: red. naczelny Eugeniusz Żytomirski, sekretarz redakcji Leon Kaltenbergh, dyr. Ignacy Fihel, organizator losowania red. Leon Bukowiecki oraz p. Roman Herniczka, przedstawiciel czytelników „FILMU".

Stwierdzono, że nadeszło ogółem 6.401 kuponów, w tym 3.901 nietrafnych, i 2.315 trafnych. 95 głosów unieważniono z powodu braku kuponów lub niewypełnienia wszystkich pozycyj.

Losy ciągnęła p. Nina Urbanek, protokołowała p. Genowefa Wisiorowska.

A oto wynik losowania:

I nagroda 15.000 zł — Marian Szymlak (Lublin, Lubartowska 45).

II nagroda 10.000 zł — Jerzy Michalski (Grodzisk Mazow., Harcerska 7).

III, IV, V nagroda po 5.000 zł — Bohdan Olechnicki (Gdynia Świętojańska 76) — Władysław Kramarczyk (Wrocław, Pomorska 4) — Jadwiga Kurrówna (Gdynia, Abrahama 47).

Nagrody VI, VII, VIII, IX, X po 2.000 zł — Czesława Rachucianka (Ostrów Wlkp., Wigury 10) — Łucja Stachowska (Poznań, Nad Wierzbakiem 31) — Ewa Gołkowska (Zakopane, Sanatorium Akademickie) — Czesław Lewicki (Poznań, Prusa 6) — Jerzy Grundkowski (Poznań, Daszyńskiego 26).

Oprawne roczniki dwutygodnika „FILM" otrzymali: Zofia Frankiel (Warszawa), Jan Dziedzic (Warszawa), Halina Liwanowska (Warszawa), Marek Janusz (Kraków), Helena Dembińska (Łódź), Irena Bogdanowicz (Łódź), Krystyna Markiewicz (Gdynia), Bolesław Kaliński (Gliwice), Janina Rybarczykówna (Poznań), Jerzy Żerdzicki (Poznań).

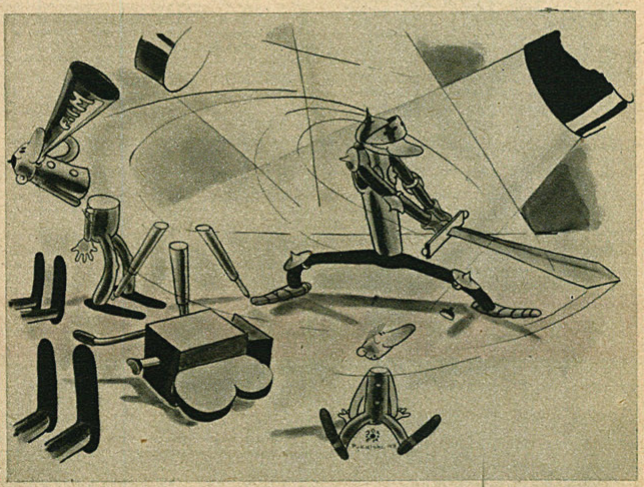
59 katalogów ilustrowanych P. P. F. P. otrzymali: Zbigniew Kulinowski, Zenona Momela, Irena Senecka Olga Kania, Maria Kaczkowska, Zdzisław Jakobi, Józef Eichner, Krzysztof Czechowski (wszyscy z Krakowa); Jan Stummer, Orest Cabak, Jerzy Majdecki, Tamara Pukało i Wanda Rudzińska (wszyscy z Warszawy); Zdzisław Matuszewski, Janina Wojciechowska, Mirosław Tomaszewski, Bohdan Rozwadowski Barbara Bobrowska i Irena Burska (wszyscy z Łodzi); Helena Skowerowa, Nina Olszańska, Bogdan Nawrocki, Bolesław Szkudlarek, Stanisław Rybak, Marian Maciejewski i Barbara Wasilewska (wszyscy z Poznania); Halina Łaboda, Witold Węgrzyński i Kiemens Myczkowski (wszyscy z Wrocławia); Kazimierz Sobkowiak i Jan Zieliński (z Bydgoszczy); Aleksander Grela i Tadeusz Lanącz (z Nowego Sącza); Jerzy Filc i Janusz Chrząścik (z Jeleniej Góry); Zofia Karpik i Maria Pawlaczykówna (z Ostrowa Wlkp.); Zofia Jabłońska i Aleksandra Krzyżanowska (z Kalisza); Barbara Woytowicz i Helena Kaniewska (z Chorzowa) oraz Leonora Millerówna (Gdynia), Maria Elżanowska (Płock), Zofia Szportiakówna (Opole), Anna Honorska (Grudziądz), Włodzimierz Siemieniuk (Rembertów), Lidia Ruszczycka (Rybnik), Stanisław Tyrka (Tarnów), Danucja Kotarska (Ursus) i Jerzy Brzeziński (Włochy).

Po dwa fotosy filmowe ofiarowane przez Przedstawicielstwo Filmów Amerykańskich M. P. E. A. otrzymali: Wanda Duszyńska, Zofia Warpechowska, Leszek Rohrenszef, Tadeusz Strasoń, Jadwiga Żelazkiewicz i Tadeusz Korszyński (z Warszawy); Adolf Szczurek, Genowefa Tomaszewska, Eleonora Kiwiorska i Wacław Ziemecki (z Wrocławia); Izabela Słomczyńska, Halina Kruszczyńska i Juliusz Kleszak (z Poznania); Wojciech Zieliński i Tadeusz Cuglewski (z Sosnowca) oraz Zbigniew Dziedzic (z Kazimierza Sosnowieckiego); Romuald Humienny (Cieplice), Krystyna Zadernowska (Inowrocław), Kazimiera Kortusówna (Leszno), Maria Polańska (Miastko na Pomorzu), Andrzej Czerwonka (Mikulczyce), Kazimierz Stanisz (Sobieszów), Eugeniusz Słok (Włochy), Halina Diwerniug (Radom) i Zbigniew Kuśnierz (Zabrze).

Po dwa fotosy filmowe ofiarowane przez Przedstawicielstwo Filmów Angielskich „EAGLE-LION" otrzymali: Sabina Pisaniec, Zofia Gomółkówna, Zbigniew Wesołowski, Wiesław Tołwiński, Romuald Szugzda i Paweł Gąsowski (z Warszawy), Jerzy Sienkiewicz, Helena Nadler Fryderyk Lebik i Andrzej Wadczok (z Katowic), Wojciech Kilar i Zbigniew Jakubowski (z Krakowa), Jan Hierowski i Czesław Kędzierski (z Torunia), Mieczysław Rachwał i Kazimierz Oczoś (z Rzeszowa) oraz Janina Kolesza (Bytom), Edward Gudowski (Gdynia), Wiesław Czapski (Łódź), Tadeusz Sobański (Chorzów), Teresa Mrozek (Kalisz), Mila Urbaniakowa (Krotoszyn), Zofia Stachowska (Poznań), Roma Chruszczówna (Rozwadów) i Henryk Skowerski (Sosnowiec).

Nagrody zostaną rozesłane pocztą.

GDY SIĘ NAKRĘCA FILM HISTORYCZNY...



rys. Janusz Nasfeter

Przejął się rolą...

Rozwiązanie zagadki rysunkowej z nr 3 (35)

Rysunek na str. 14 w poprzednim numerze „Filmu" wyobraża film **„Siódme niebo"**.

Książki i czasopisma filmowe („Kino", „Wiadomości Filmowe", Kalendarze „Wiadomości Filmowych", „Film" i inne — w kompletach) polskie i zagraniczne z lat dawnych zakupi Wydział Artystyczno-Programowy „Filmu Polskiego", Łódź, ul. Sienkiewicza 33.

Prosimy o nadsyłanie pod powyższym adresem oferţ z podaniem ceny.

LIST DO JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Redaktor naczelny „Filmu" Eugeniusz Żytomirski wystosował do redaktora naczelnego „Nowin Literackich" Jarosława Iwaszkiewicza następujący list:

Drogi Panie Jarosławie!

W numerze 7 (48) „Nowin Literackich" zamieścił Pan list niejakiego p. Jana Kowalskiego. Pan ten kieruje szereg uwag bezpośrednio pod moim adresem, a nawet stawia mi kilka pytań, które — rzecz prosta — nie mogą pozostać bez odpowiedzi. Nie wymienia on co prawda mego nazwiska tytułując mnie „redaktorem z operetki", ponieważ jednak o-wym „redaktorem z operetki" — tj. redaktorem dwutygodnika „Film" — jest, jak Panu zapewne wiadomo, niżej podpisany — sądzę, że użyczywszy tyle miejsca p. Kowalskiemu nie poskąpi Pan z kolei i mnie gościnnych łamów swego pisma.

Jestem wdzięczny Panu, Panie Jarosławie, za ułatwienie mi (przez przypadek oczywiście) zadania. Na tej samej kolumnie „Nowin" wydrukował Pan swoją „Odpowiedź na ubolewanie" (list do Jerzego Borejszy). Pisze Pan tam m. in.:

„Skoro jednak Ty stwierdzasz, że „przypadkowo" pokryłem swym nazwiskiem „podobnie niekulturalny wypad" — pozostaje mi tylko broń złożyć i Twemu ubolewaniu przeciwstawić nadzieję, że podobne „przypadki" nie spotkają Cię na cierniowej drodze redaktora pisma literackiego..."

Słowa te — o niekulturalnych wypadach i cierniowej drodze — słowa, które wyszły spod Pańskiego (Pan dobrze wie, że szczerze przeze mnie cenionego) pióra, są dla mnie najlepszą gwarancją obiektywizmu i życzliwości, z jaką potraktuje Pan mój list, mimo że nie jestem redaktorem pisma literackiego, lecz... „redaktorem z operetki". A propos. Jest w tej całej, zupełnie dla mnie jasnej, sprawie jeden punkt niejasny. Zechciał Pan, Panie Jarosławie — Pan, prezes Zarządu Głównego Związku Zawodowego Literatów Polskich — wydrukować w swym piśmie obelżywą i niekulturalną napaść na kolegę-literata, którego wiersz zamieszcza Pan w tym samym numerze. To może być kwestią metod pracy redakcyjnej, stosowanych przez tego czy innego redaktora zwyczajów — rozumiem. Ale jak Pan mógł zgodzić się swego czasu na współredagowanie z „redaktorem z operetki" poznańskiego „Życia Literackiego"? Jak Pan mógł drukować w innym, redagowanym niegdyś przez tegoż operetkowego redaktora piśmie (w „Głosie Wielkopolskim") swoje wiersze? Wybaczy Pan — ale tego już nie pojmuję. A może zdaniem Pańskim już sam fakt zredagowania poświęconego kinematografii państw słowiańskich numeru filmowego pisma (z jednym bykiem tłumacza i kilkoma błędami korektorskimi) był równoznaczny z występem na operetkowej scenie?

Ale ad rem. Należy odpowiedzieć autorowi wydrukowanego przez Pana listu na jego natarczywe pytania.

1. Pytanie pierwsze:

Czy instytucja, która wydaje „Film", świadomie dopuszcza do ukazywania się pisma, którego wykonawcy nie mogą wykazać się elementarną kulturą. (V de: Benatki!!!)

Odpowiedź:

Nie rozumiem, co to znaczy: „V de" — rzymska piątka i de. Mógłbym co prawda domyślić się, że to błąd korektorski, że chodzi tu o wyraz „vide" — ale skoro p. Kowalski nie uznaje istnienia chochlików zecerskich, nie widzę powodu, abym ja miał brać tę możliwość pod uwagę. Poza tym — pytanie jest wyraźnie skierowane do Naczelnego Dyrektora Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski", a że ja nim nie jestem, nie do mnie należy odpowiedź.

2. Pytanie drugie:

Czy wyjechali z Polski: Peiper, Toeplitz, Zdżarski, Bukowiecki, Grzelecki, Lewicki i inni fachowi dziennikarze filmowi, przeto muszą wypacać swe „artykuły" osobnicy podpisani kryptonimami nie do odcyfrowania, bojąc się oczywistej kompromitacji?

Odpowiedź:

Nie, nie wyjechali. Są w kraju i piszą. Do dwutygodnika „Film". Właśnie numer 3/35 „Filmu" przynosi m. in. prace Peipera, Toeplitza i Bukowieckiego. Numer, który ukazał się w dniu 15. II. br., po specjalnym (2/34) numerze słowiańskim, w którym istotnie były kryptonimy. Trudno — z autorów czeskich, których w tym numerze drukowałem, jedynie J. Höferowa i dyr. Lubomir Linhart podpisali swe prace pełnymi nazwiskami. Ale mam zaufanie do nadsyłanych „Filmowi" za pośrednictwem placówek dyplomatycznych Republiki Czechosłowackiej materiałów.

3. Pytanie trzecie:

Czy podpisany „redaktor naczelny" wie, gdzie leżą Benatki, czy jest tylko figurantem, za którego plecami zręcznie ukrywają się grafomani?

Odpowiedź:

Nie, redaktor naczelny (pomijam cudzysłów, który w tym wypadku nie jest potrzebny) nie zna języka czeskiego i nie miał pojęcia o tym, że Wenecja po czesku nazywa się Benatki. A co do figuranta i zręcznie ukrywających się za jego plecami grafomanów — to kogo niby p. Kowalski ma na myśli? Stałych współpracowników „Filmu"? Czyżby Bukowieckiego? A może Toeplitza? A może dyr. Linharta?

To były odpowiedzi na „pytania". A teraz — „lista dowodów":

(A) Cała prasa zamieściła list J. Kotta i W. Żółkiewskiej, a w „Filmie" ukazała się notatka, że: „Do atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi przy ul. Łąkowej w s z e d ł nowy film polski, którego scenariusz oparty jest na dziejach pewnej konspiracyjnej drukarni warszawskiej w czasie okupacji." Rzeczywiście — ukazała się taka notatka, bo taki właśnie film wszedł (tak jest — w s z e d ł, tak się właśnie mówi: „film w c h o d z i do atelier", „film w s z e d ł do atelier" — i to znaczy, że w atelier przystąpiono do wstępnych prac przy realizacji nowego filmu!) w tym czasie do atelier. Powiesić redaktora! A listu Kotta i Żółkiewskiej redakcja „Filmu" nie otrzymała — i istotnie woliała nie zajmować w tej sprawie żadnego stanowiska. Wydaje mi się, że innego, bardziej taktownego wyjścia dla wydawanego przez P. P. „Film Polski" pisma nie było.

(D) „Wiemy, że pomimo bogatego wyposażenia w środki techniczne (kinematografia czeska przed wojną) dążyła przede wszystkim do zaspokojenia gustów tzw. szerokiej publiczności, rezygnując z poważniejszych ambicyj artystycznych." Taka jest opinia o przedwojennej czechosłowackiej produkcji filmowej autora artykułu, Ludomira Rubacha. Można się z nią zgodzić lub nie. O tym, że Rubach nie jest w swej opinii odosobniony, świadczy następujące zdanie, wyjęte z drukowanego w tym samym numerze artykułu autora c z e s k i e g o: „...większość produkcji krajowej stanowiły filmy nie nadające się na eksport, nakręcone za kilkaset tysięcy koron. Oszczędzano na ich produkcji ile się tylko dało. Tematy do tych filmów czerpane były z lokalnego środowiska, a prywatny przedsiębiorca tylko wtedy dbał o ich poziom artystyczny, jeżeli ryzyko produkcji mógł przerzucić na państwo." Redakcja „Filmu" nie krępowała ani polskich, ani czeskich autorów w ich indywidualnej ocenie filmu czechosłowackiego.

(E) Kłamstwo. Fałsz i kłamstwo. Korespondencja z Pragi pióra członka nakręcającej w Czechosłowacji „Ulicę Graniczną" ekipy filmowej, Zbigniewa Kuźmińskiego — korespondencja pt. „W gościnie u Przyjaciół", opatrzona dwoma podtytułami: „Ulica Graniczna i życzliwa prasa" oraz „Józef Munclingr — wszechstronny artysta i przyjaciel Polski" — podpisana jest nazwiskiem autora. Jakżeż można, Panie Jarosławie, drukować takie fałsze i insynuacje? Czy nie należało wziąć przedtem do ręki numeru „Filmu" i sprawdzić, czy wszystkie twierdzenia autora listu pokrywają się z rzeczywistością?

(F) Rzeczywisty, fatalny błąd tłumacza i niewątpliwe przeoczenie autora. Wenecja, a nie „Benatki". Błąd przykry, sprostowany w następnym numerze. Więc z tego jedynego powodu (bo przecież innych nie ma) uznał Pan, Panie Jarosławie, za właściwe obdarzyć mnie na łamach swego pisma mianem „redaktora z operetki"? Czy Pan, Panie Jarosławie, nigdy niczego w pośpiechu i nawale pracy redakcyjnej nie przeoczył?

Inne „dowody" — to drobiazgi. Drobne pomyłki (np. „Upadek Japonii" — „Pogrom Japonii") i oczywiste błędy zecerskie (np. Cziaurelli-Ciauvelli, Michelle-Michette). Głupstwa. Aż wstyd doprawdy, żeby poważne pismo literackie zajmowało się takimi sprawami. Czy korektor „Nowin Literackich" jest nieomylny? Czy ja mam, Panie Jarosławie, do Pana pretensję o to, że w wierszu moim „Łazienki" (obelgi p. Kowalskiego drukuje Pan na str. 7, a wiersz mój na str. 4) wyraz „łabędź" potraktowano jako imię własne i wydrukowano „Kochały nimfy faunów, a Łabędzie Ledy?"

P. Kowalski apeluje o „zatrzymanie numeru słowiańskiego na granicy". Niestety jest już na to za późno. Ale to nic. Różne są opinie o tym numerze. Np. „Świat Młodych" (nr 49) pisze:

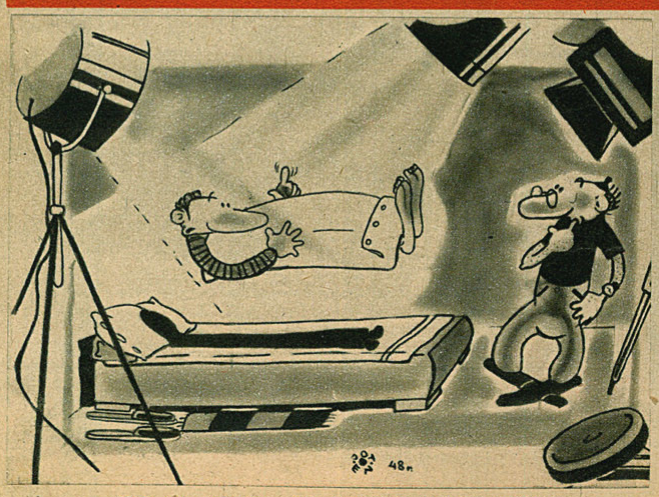
„Z tym większym zadowoleniem przeczytaliśmy ostatni numer „Filmu", który pod nową redakcją Eugeniusza Żytomirskiego, autora książki „Ameryka in flagranti", zaprezentował nam osiągnięcia i zdobycze krajów słowiańskich w dziedzinie kinematografii. Numer jest ciekawie i inteligentnie zredagowany i zawiera b. wiele cennych i na ogół nieznanych informacji. Ten jeden numer dał więcej materiału o filmach słowiańskich, niż wszystkie dotychczas wydane numery „Filmu" razem wzięte..."

Kończę, Panie Jarosławie, ten list — i ogarniają mnie dziwne myśli. Zadaję sobie pytanie, czy Pan list mój wydrukuje. No cóż — w naszym życiu prasowo-literackim wydarzają się ostatnio wypadki, pod wpływem których można zwątpić... we wszystko. A może przeoczył Pan po prostu tę obrazę, jakiej doznałem na łamach Pańskiego pisma — jak ja przeoczyłem owe nieszczęsne Benatki? W każdym razie — proszę Pana bardzo: niech Pan nie drukuje obok nieprzytomnych, inspirowanych przez osoby trzecie, paszkwili i napaści na moją osobę — moich wierszy. Ma Pan, zdaje się, coś tam jeszcze mojego w redakcyjnej tece...

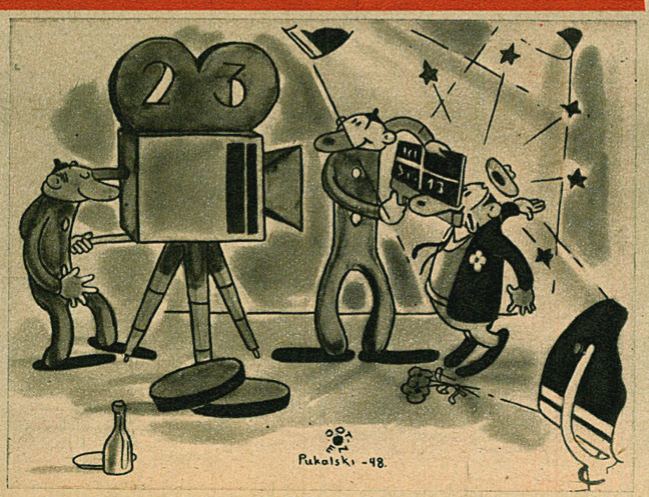
Pański

EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI

NIESPODZIANKI W ATELIER



— Moja gra, reżyserze, była zawsze na wysokim poziomie.



„Klaps".

rys. Janusz Nasfeter

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Z. S. R. R.

● Bohater wielu opowieści i podań, Stieńka Razin, o którym lud rosyjski śpiewa od kilku stuleci wiele pieśni — stał się bohaterem filmu.

W filmie tym rolę Steńki Razina powierzono jednemu z najbardziej znanych u nas radzieckich aktorów filmowych, Andrzejowi Abrikosowowi, którego pamiętamy z filmu „Iwan Groźny" (metropolita) i z „Wielkiego Przełomu" (gen. Krilenko).

Za znakomite wykonanie roli Hawryły w filmie „Aleksander Newski" Abrikosow otrzymał nagrodę im. Stalina i order Czerwonego Sztandaru.

● „Ziemia w kwiatach" — tak nazywa się nowy długometrażowy film naukowy, który nakręcany jest obecnie w atelier wytwórni filmowej w Tbilisi (Gruzja) według scenariusza O. Korallowa.

Film pokaże faunę i florę Gruzji oraz jej bogactwo naturalne, jak np. zagłębie węglowe, kopalnie rudy manganowej, szyby naftowe itp.

● „Ludzie o czystym sumieniu" — (film o ukraińskich partyzantach), „Błękitne drogi" (przygody załogi poławiacza min), „Okręt płynie po morzu", „Odbudowa Dnieprogezu" — oto nowe filmy, nakręcane w Kijowskiej Wytwórni Filmowej.

● Ekipa leningradzkich filmowców pracuje od dłuższego czasu nad serią popularno-naukowych filmów — „Podróż po ZSRR". Z serii tej nakręcany jest obecnie film pt. „Miasto na północy". Film ten opowie o Murmańsku. Widz zobaczy pracę w fabrykach przetworów rybnych, życie północnego portu, dom wypoczynkowy dla marynarzy, i „wypłynie" razem z nimi na połów ryb na morzu Barentsa.

● Świetna powieść W. Panowej "Towarzysze podróży" zostanie wkrótce sfilmowana. Młodzi reżyserzy T. Radionow i A. Granik pracują razem z autorką powieści i scenarzystą A. Galiczem nad scenariuszem przyszłego filmu. Pomaga im w tej pracy znany pisarz G. M. Kozincew. Powieść W. Panowej znana jest polskim czytelnikom z przekładu pióra Józefa Brodzikego.

● Jeszcze jeden film — biografia miasta, tym razem Sewastopola — opracował w Leningradzkiej Wytwórni Filmowej reżyser P. Palej według scenariusza J. Dobriakowa i P. Sazina.

Film historyczno - dokumentalny przypomina losy Sewastopola w czasie wojny krymskiej oraz ukazuje bohaterskie miasto w zawierusze ostatniej wojny. Końcowe partie filmu obrazują odbudowę powojenną.

● Problematyka filmowa zajmuje coraz więcej miejsca w czasopiśmiennictwie kulturalno-artystycznym Związku Radzieckiego. W rocznikach czasopism „Nowyj Mir" i „Znamia" z ub. roku drukowano zaopatrzone w szeroki komentarz scenariusze „Wielkiego Przełomu" Czirskowa, N. Wirty „Stalingradzką Bitwę" oraz „Błękitne szlaki". Wszystkie opublikowane scenariusze dały pretekst do wynurzeń filmowców radzieckich na łamach pism. Wynurzenia te szły po linii sformułowań teoretycznych i praktycznych zasad scenopisarstwa i techniki scenariuszowej.

Reżyserzy radzieccy Isbach i Dowżenko publikują swoje rozważania na temat nakręcanych przez siebie filmów. Isbach współtwórca filmów: „Czapajew" i „Bunt" (według tekstu powieści D. Furmanowa pod tymi tytułami) dzieli się ciekawymi spostrzeżeniami na temat praktyki reżyserskiej z czytelnikami pierwszego numeru pisma „Znamia" z roku 1948.

Znakomita Szwedka Ingrid Bergman ukończyła film pt. „Joanna D'Arc". Oto końcowa scena filmu.

Efektowne zdjęcie popularnej artystki brytyjskiej Jean Simmons w jej najnowszym filmie „Wuj Silas".

C Z E C H O S Ł O W A C J A

● „Świat Filmu i Fotografii", broszura wydana ostatnio przez Czechosłowackie Wydawnictwo Filmowe — zawiera pełny spis wszystkich filmowych publikacji, jakie ukazały się w Czechosłowacji po wojnie. Ponadto znajduje się w niej wykaz najwartościowszych prac z zakresu fotografii.

● W początkach lutego przystąpiono w Czechosłowacji do wykonania wstępnych prac nad czterema nowymi filmami. Reżyser „Syreny", Karol Steky przystępuje do realizacji filmu według scenariusza Jana Morawka pt. „Kariera". Reżyser Wacław Krszka nakręci film według projektu Franciszka Langera: „72", którego scenariusz opracowali wspólnie Mirosław Rutte i Karol Imrz. 19 lutego przystąpił do pracy nad pierwszym swoim długometrażowym filmem dźwiękowym Włodzimierz Czech, który obrał za temat opowiadanie Bożeny Niemcowej „Diva Baza".

Wreszcie reżyser Marcin Fricz pracuje nad filmem „Zabłądził w Pradze", według scenariusza J. Laholy.

● W ciągu lutego br. weszło na ekrany czechosłowackie dwanaście nowych filmów rodzimej produkcji. Pierwszy z tej liczby to film „Portret", według opowiadania Gogola, nakręcony przez reżysera J. Sławiczka. Premiera odbyła się w Pradze, w dniu 9 ub. m. i wywołała entuzjazm publiczności oraz uznanie fachowej krytyki. Dalsze filmy, to — „Gdy powrócisz", reżyser W. Krszka, „Muzykant", reż. Fr. Czap (autor „Ludzi bez skrzydeł"), „Wieś na pograniczu", reż. G. Krejczik, „Pocałunek ze stadionu", reż. M. Fricz, „Dziś nie ordynuję", reż. W. Slavinsky, „Krakatit", według powieści K. Czapka, nakręcił reż. O. Vavra, „Most", reż. G. Weiss, „Na właściwym śladzie", reż. J. Mach, „O szewcu Matoszu", reż. M. Cikan, „Biała mgła", reż. Fr. Czap i ostatni — „Rozdroże" — również reż. Fr. Czap. Mają w czym wybierać czechosłowaccy miłośnicy krajowej produkcji!

● Grająca rolę księżniczki Wilhelminy w filmie „Krakatit", Florence Marly-Smejkalova została już porwana do Hollywood, gdzie zagra główną rolę w nowym filmie Ray Millanda „Zapieczętowany rozsądek". Smejkalova znakomicie włada językami: angielskim, francuskim i hiszpańskim, dzięki czemu mogła grać w filmie argentyńskiej produkcji — „El Viaje san Regresso" (Droga bez powrotu), oraz francuskiej „Les Maudits" (Przeklęci). Obecnie gra „po angielsku" młodą Francuzkę, powołaną jako świadek przed sąd do... Norymbergi. Ta międzynarodowa gwiazda czeskiego pochodzenia przypomina nieco swą urodą Gretę Garbo.

● Przed ostatnią wojną było w Słowacji 316 kin. W czasie wojny uległy zniszczeniu 153 kina. Natychmiast po zakończeniu działań wojennych przystąpiono do ich odbudowy i w chwili obecnej brak już Słowacji tylko 15 kin do cyfry przedwojennej.

● Jedno z kin w śródmieściu Brna Morawskiego przeznaczono dla dzieci i młodzieży. Codziennie o godz. 13,30 i 15,30 odbywają się dwa seanse dla najmłodszych obywateli miasta. Na otwarcie wyświetlano radziecki film „Kopciuszek". Bilety na wszystkie miejsca kosztują 5 koron czeskich.

● O przyszłość i rozwój kinematografii krajowej troszczą się w Czechosłowacji nie tylko państwo i wytwórnie filmowe, lecz również rozmaite organizacje społeczne. Np. instytucja pn. „Sztuka Ludowa" wyznaczyła pod koniec ub. roku trzy nagrody na twórczość filmową, mającą na celu artystyczne wychowanie społeczeństwa. Pierwszą nagrodę w wysokości 25 tys. koron otrzymał F. Burian za swoją ludową suitę filmową — „Miłość, śmierć i upór". Druga — 15 tys. koron — małżonkowie Krejczi za muzyczną komedię „Nic się nie stało", a trzecią — 10 tys. koron — Mirosław Stehlik za sztukę filmową „Młoda wieś".

● Zainteresowanie czechosłowackim filmem staje się coraz powszechniejsze nie tylko w zaprzyjaźnionych krajach słowackich, ale również na Zachodzie. Francuzi zakontraktowali ostatnio pięć czechosłowackich filmów. Są to „Ludzie bez skrzydeł", „Znak kotwicy", „Szczególne zawiadomienie", „Martwy między żywymi" i „Syrena".

● W Czechosłowacji coraz częściej organizowane są „Dni filmów słowiańskich". Ostatnio zorganizowano pokazy słowiańskich filmów w Morawskiej Ostrawie i Koszycach. W Ostrawie pokazano radziecki film „Wiosna" i nowy czeski film „Portret" oraz filmy krótkometrażowe produkcji wszystkich słowiańskich kinematografii. Dni filmów słowiańskich organizowane będą we wszystkich miastach Czechosłowacji.

F R A N C J A

● Najnowsze paryskie premiery filmów francuskich rozczarowały widzów i krytykę. Najmniej podobał się „Diament za 10 franków" reżyserii J. D. Normana z Suzy Carrier w roli głównej. Tak samo film „Złodziej ma się dobrze" reżyserii Jeana Loubi gnaca został wprost wyśmiany przez krytykę. Gdzie szukać winy takiego stanu rzeczy? Najlepsi reżyserzy francuscy nie pracują od roku, gdyż dla ich ambitnych filmów o wysokich budżetach nie ma miejsca na francuskich ekranach, zajętych przez filmy amerykańskie...

● Ceniony w Polsce aktor Pierre Brasseur gra główną rolę w filmie „Po miłości", reżyserii weterana filmu Maurice Tourneura. Film zrealizowany jest na podstawie sztuki Duvernois i Pierre Wólfa.

● Marcel Pagnol ukończył film „Piękna młynarka" ze swą żoną, Jacqueline Bouvier, w roli głównej. Współreżyserem jest Max de Rieux, partnerem znany śpiewak Tino Rossi.

WIELKA BRYTANIA

● Twórca filmów: „Wielkie nadzieje" i „Oliver Twist", David Lean pracuje obecnie nad filmem innego typu pt. „Pomyślny wiatr z Francji", według noweli H. E. Bates. Jest to historia bombowca francuskiego, któremu udało się wystartować i uciec w czasie okupacji. Sceny plenerowe nakręcone będą we Francji.

● Bohaterka „Skandalu" i „Friedy" Mai Zetterling występuje jako Teresa Guiccioli w filmie „Zły lord Byron".

● Amerykańska organizacja nadzoru kasowego filmów ogłosiła, że spośród 20 najbardziej kasowych obrazów ubiegłego roku aż 8 było brytyjskich. Pomiędzy nimi są filmy: „Spotkanie", „Zwycięzcy stepów", „Niepotrzebni mogą odejść", „Dwa światy" („A matter of life and death"), „Kariera pana Rake" i „Wielkie nadzieje". Wszystkie te filmy bądź widzieliśmy już, bądź zobaczymy w najbliższych miesiącach.

● Scenarzysta „Siódmej zasłony" Sidney Box napisał nowy scenariusz dla Ann Todd pt. „Świtanie". Ann Todd wróciła z Ameryki, gdzie ukończyła film „Sprawa Paradine'a" z Gregory Packiem i Alidą Valli.

● W kolorowym filmie „Czerwone pantofelki" wystąpi znana tancerka francuska Ludmiła Czerina oraz baletnica angielska Moira Shearer.

● Indyjski producent i reżyser Ezra Mir przystąpił do realizacji swego pierwszego filmu w Londynie według noweli Hugha Walpole: „Pan Perrin i pan Traill". Ezra Mir jest reżyserem filmów dokumentalnych światowej sławy. Między innymi w r. 1945 otrzymał pierwszą nagrodę Akademii Filmowej w Hollywood za film „Drzewo mądrości".

● Znakomity Lawrence Olivier udał się do Włoch celem zbadania możliwości nakręcenia w Cine Citta filmu o życiu i dziele Karola Marxa, w którym zagrałby rolę główną. Jak wiadomo, Olivier jest jednym z najczynniejszych członków towarzystwa wymiany kulturalnej anglo-radzieckiej.

STANY ZJEDNOCZONE

● Oficjalne wydawnictwa filmowe zaniepokojone są nie tylko jakościowym, lecz i ilościowym cofnięciem się masowej na ogół produkcji Hollywood. Zamiast zapowiedzianych na początku 1947 roku 450 filmów, wykonano tylko 293, tzn. o 98 filmów mniej niż w najgorszym dotychczas pod względem produkcji roku 1946 (licząc od r. 1928). Najwięcej filmów nakręciła wytwórnia „Columbia" (46), chociaż powierzchnia jej ateliers jest najmniejsza. Tłumaczy się to tym, że „Columbia" realizuje niemal wyłącznie taniutkie filmy klasy „B".

● Po nieudanym filmie „Pragniesz mnie", Greer Garson i Walter Pidgeon grają po raz piąty razem w filmie „Julia Misbehaves". Wraz z nimi gra Cezar Romero i Dame May Whitty jako „straszna teściowa".

● Marlena Dietrich ukończyła swój nowy film „Obca sprawa" i wyjeżdża do Francji celem nagrania filmu, za który dostanie 12.000.000 franków...

● Ustalono obsadę „Trzech Muszkieterów". Grają: Lana Turner (znana polskiej publiczności z filmu „Kulisy Wielkiej Rewii") Gene Kelly i trzej artyści angielscy: Robert Coote (Aramis), John Sutton (książę Buckingham) i Patricia Medina.

● Robert Cummings (z „Wiecznej Ewy") gra obecnie z Hedy Lamarr w filmie „Dajcie nam trochę żyć".

Gloria de Haven także ukończyła swój najnowszy film „Serenada Manhattanu". Oto kontrasty amerykańskiej tematyki filmowej.

Co ujrzymy na ekranie

NAUCZYCIELKA WIEJSKA
Sielskaja Uczitielnica.

Scenariusz: M. Simonow

Reżyseria: Marek Doński

Muzyka: L. Szwarc

Wykonawcy: Wiera Marecka (Barbara Wasiliewna), D. Segal (Martynow), N. Oleniew (Jogor), W. Maruta (Woronow), W. Biełokurow (Bukow)

Produkcja: „Sojuzdietfilm" (ZSRR)

◇

DUSZE CZARNYCH
Miklucho-Maklaj

Scenariusz: A. Spieszniowa i W. Wolkenszejn
Reżyseria: A. Razumnyj
Muzyka: Mikołaj Kriukow
Wykonawcy: S. Kiryłow (Miklucha Maklaj), G. Grigoriewa (Margerita), M. Astangow (artysta), A. Maximow (Robertson), D. Budarow (Tomson)
Historia uczonego radzieckiego, badacza Nowej Gwinei, którego celem życia było równouprawnienie ludów kolorowych.
Produkcja: „Mosfilm" (ZSRR).

◇

SYRENA
Sirena

Scenariusz: Karol Stekly oraz J. Weisse
Reżyseria: Karol Stekly
Muzyka: E. F. Burian
Wykonawcy: M. Vasova (Hudcova), L. Bohac (Hudec), N. Maurova (Różena), O. Reif (Rudolf), P. Sucha (Emca), J. Bek (Karol Hampl) i inni.
Film społeczny, rewolucyjny z końca XIX wieku o okresie rozwoju ciężkiego przemysłu w Czechach.
Produkcja: Czeskoslovenska Filmova Spolecnost.

◇

NICHOLAS NICKLEBY
Nicholas Nickleby

Scenariusz według Karola Dickensa napisał John Dighton.
Reżyseria: Cavalcanti
Muzyka: Lord Berners
Wykonawcy: Derek Bomd (Nicholas Nickleby), Cedric Hardwicke (Ralf Nickleby), Sally Ann Hoves (Kate Nickleby), Mery Merall (Pani Nickleby) i inni.
Produkcja: J. A. Rank's Ealing Studios (Eagle-Lion)

◇

PANI MINIVER
Missis Miniver

Scenariusz: Artur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West
Reżyseria: William Wyler
Muzyka: Herbert Stothart
Wykonawcy: Greer Garson (Pani Miniver), Walter Pidreon (Pan Miniver) Richard Ney (ich syn), Teresa Wright (narzeczona), Dame May Whitty (właścicielka), Henry Travers (kolejarz), Henry Wilcoxon (ksiądz).
Film nagrodzony przez Akademię Filmową w Hollywood w roku 1941 za najlepszą grę aktorką (Greer Garson) oraz reżyserię.
Produkcja: „Metro-Goldwyn-Mayer" (M.P.E.A.)

◇

MALI DETEKTYWI
Bush Christmas

Scenariusz i reżyseria: Ralph Smart.
Muzyka: Sydney John Key
Wykonawcy: Chips Rafferty („Long" Bill) oraz dzieci: Helen Grieve (Helen), Nicky Yardley (Snow), Morris Unicomb (John), Michael Yardley (Michael) i Nera Saunders (Nera).
Film produkcji australijskiej. Historia wykrycia przez grupę dzieci szajki koniokradów.
Produkcja: J. A. Rank. (Eagle-Lion).

◇

OFLAG XXVII
Captive Heart

Scenariusz: Basil Dearden
Reżyseria: Basil Dearden i Michael Balcon
Muzyka: Alan Rawsthorne
Wykonawcy: Michael Redgrave (Czech, udający oficera brytyjskiego), Basil Eadford (senior oficerów brytyjskich), Karol Stepanek (gestapowiec) i inni.
Brytyjski film, który odmalowuje charakterystyczne fragmenty z życia w obozie jeńców wojennych w Trzeciej Rzeszy.
Produkcja: J. A. Rank's Ealing Studios (Eagle-Lion).

PRZEGLĄD TEATRALNY

Scena ze sztuki J. B. Priestleya „Pan inspektor przyszedł" (Państwowy Teatr Polski w Poznaniu). Od lewej: A. Szczepkowski (Eryk Birling), L. Dytrych (Artur Birling), Janina Marisówna (Sheila Birling), Mieczysława Ćwiklińska (Sybilla Birling) i Gerald Croft (Leszek Stępowski).

Dyrektor Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu Władysław Stoma w roli Inspektora.

Karolina Sroczyńska, utalentowana aktorka Teatru Nowego w Poznaniu, odniosła duży sukces w sztuce A. Salacrou „Noce gniewu".

Irena Górska (Judyta) i dyr. Zbigniew Szczerbowski (Pastor) w „Uczniu diabła" G. B. Shawa na scenie Teatru Nowego w Poznaniu.

Linia repertuarowa poznańskich scen dramatycznych nie wykazuje w sezonie bieżącym cech oryginalności — jednakże teatry te, opierając się na gościnnych występach wybitnych sił aktorskich, dały kilka interesujących i wartościowych przedstawień.

W Państwowym Teatrze Polskim grana jest sztuka J. B. Priestleya „Pan inspektor przyszedł". Reżyser Emil Chaberski umiejętnie podkreślił społeczne akcenty tego sensacyjnego w gruncie rzeczy utworu, a nastrój niesamowitości sugeruje widzom dyr. Władysław Stoma (Inspektor o świetnej masce), trzymając ich cały czas w napięciu grą opanowaną i przemyślaną w każdym szczególe. W roli Sybilli Birling występuje gościnnie Mieczysława Ćwiklińska, której interesująca kreacja diametralnie odbiega od komicznej postaci, stworzonej przez Marię Dulębę w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie. Janina Marisówna jako Sheila Birling dała dowód poważnych ambicji artystycznych, a zarazem rozwoju swego talentu. Dobry poziom gry aktorskiej reprezentują L. Stępowski i L. Dytrych. Obiecująco zapowiada się A. Szczepkowski (Eryk Birling). Trafną oprawę dekoracyjną dał sztuce St. Jarocki.

Na scenie Teatru Nowego przez dłuższy czas występowali Dobiesław Damięcki i Irena Górska w „Uczniu diabła" G. B. Shawa. Znakomitej parze dzielnie sekundował zespół miejscowy z dyrektorem Teatru Zbigniewem Szczerbowskim, b. dobrym odtwórcą roli pastora, na czele. Ostatnia premiera Teatru Nowego — to „Noce gniewu" Armanda Salacrou — sztuka z dziejów francuskiego ruchu oporu, interesująca w budowie, a treścią swoją dająca szerokie pole do dyskusji. Przedstawienie odznacza się wyrównanym poziomem odtwórczym (specjalnie wyróżnić należy Karolinę Sroczyńską w odkrywającej nieznane dotąd możliwości jej talentu, charakterystycznej roli Piotrusi oraz Jerzego Rygiera, którego z satysfakcją oglądamy znów na scenie jako bohaterskiego konspiratora Rivoire) i nadzwyczaj szczęśliwym rozwiązaniem plastycznym trudności inscenizacyjnych, co jest zasługą utalentowanego artysty-dekoratora Zygmunta Szpingiera.

„Noce gniewu" wyreżyserował nader sumiennie i z dużą inwencją Roman Zawistowski, który zaprezentował na gruncie poznańskim swoją wszechstronność artystyczną jednoczesnym wyreżyserowaniem dla Teatru „Komedia Muzyczna" zabawnego widowiska „Jaś u raju bram" i odtworzeniem w nim głównej roli amerykańskiego reportera. (ż)

Czytajcie GAZETĘ FILMOWCÓW!

Znany od 1910 r. odsiwiacz
„ORIENTINE"
przywraca siwym włosom ich naturalny kolor.

Odpowiedzi redakcji

Adam Karpak: List ze zdjęciem i scenariuszem odesłaliśmy.

D. Szymańska: Skoro istotnie ma Pani talent i ojciec Pani zgadza się na szkołę baletową — nie widzimy dodatkowych rad, które moglibyśmy udzielić.

Rozmuska Krystyna (Wałbrzych): Cytowane przez Panią śląskie pismo zrobiło rzeczywiście dwie pomyłki. W filmie „Znak Zorry" gra Tyrone Power a nie Franchot Tone. Radziecki film o leczeniu paraliżu zwie się „W imię życia", a nie „Cienie życia". Wreszcie — czego już Pani nie zauważyła — recenzent napisał, że w „Triumfie doktora O'Connora" występuje nowy aktor John Mac Brown. Aktor ten był partnerem Grety Garbo we „Władczyni miłości" i „Pokusie" przed 20 laty...

H. Markowska (Gostynin): Szkoły filmowej dla aktorów na razie w Polsce nie ma.

S. L.: Walt Disney w ostatnim procesie hollywoodzkim, wytoczonym przeciw artystom i reżyserom postępowym, zachował się jak tchórz, pragnąc za wszelką cenę utrzymać swoje stanowisko i denuncjując kolegów. Niezależnie od tego sztuka Disney'a nie ma już tej klasy, co przed wojną, a ostatnio jego filmy są już zupełnie secesyjne. Z obu więc względów: społecznego i artystycznego filmy Disney'a sprowadzone nie będą. Z filmów rysunkowych obok znakomitych czeskich krótkometrażówek ujrzymy pełnometrażowy film „Podróże Gulliwera" prod. Maxa Fleishera.

J. Demuta (?) (Warszawa): Odpowiedź na konkurs trafna. W omówieniu błąd. Artysta angielski nie nazywa się Trevor Holloway lecz Trevor Howard (nie ma nic wspólnego ze zmarłym Leslie Howardem). Andrzej Łapicki występuje w teatrach łódzkich, grał w „Jasnych Łanach".

Z. Daszek (Gdańsk): Większa część zdjęć „morskich" w filmie „Konwój" została wykonana w studio wytwórni na sadzawce przy pomocy dość zręcznie wykonanych makiet. Sposób odróżnienia makiety od statku: makieta jest zawsze w jednolitym kolorze, nie widać żadnego ruchu na pokładzie, morze faluje wolniej i tuż przed obiektywem bystry obserwator zauważy nieproporcjonalnie duże krople wody.

Kr. Wiśniewska: Nie podajemy prywatnych adresów gwiazd filmowych.

Edmund Małolepszy (Częstochowa): Pańskie projekty dotyczące realizacji filmów historycznych na większą skalę są ciekawe, choć nie od razu dadzą się urzeczywistnić. Młoda nasza kinematografia przygotowuje już tematy historyczne z naszych dziejów. Podzielamy Pańskie zdanie, że radzieckie filmy historyczne wyróżniają się wybitnym poziomem spośród filmów innych krajów.

Lalka (Wrocław): Film z Charlesem Boyer i Bette Davis „Guwernantka" wchodzi już na ekrany. Boyera ujrzymy jeszcze w reprezentacyjnym filmie „Gazowe lampy" z Ingrid Bergman. Nazwisko Pidgeon wymawia się „Pidżon".

Henryk (Łódź): Micheline Presle występowała w bardzo wielu filmach francuskich, z których ostatnio weszła na ekrany „Piękna przygoda". Nagrodę otrzymała za rolę w filmie „Wcielony diabeł", ostatni jej film nazywa się „Kości są rzucone", został on nakręcony według scenariusza Sartre'a. Wiadomości dotyczących prywatnego życia aktorów i ich prywatnych adresów nie posiadamy.

J. Koza (Szczecin): Dziękujemy za miły list, niestety na razie szkół takich nie ma, trzeba cierpliwie poczekać i zdać maturę.

J. Jackowski (Wrocław): Dziękujemy za wycinek z „Il. Kur. Wrocł." Zgadzamy się z Panem, że recenzje filmowe trzeba nie tylko umieć pisać obiektywnie, ale w ogóle umieć pisać.

„45 459": Naprawdę nie wiemy, czy Maja Broniewska spędzała wakacje 1942 roku w Świdrze pod Warszawą.

G. B. Malinowski (Pabianice): Adres Shirley Temple: R. K. O. Radio, Hollywood (California), U. S. A. Evely Keyes gra obecnie w filmie „Historia Jolsona". Nie wiadomo jeszcze, czy film ten będzie u nas wyświetlany.

Arsik (Lublin): Krótkometrażowe filmy polskie są stale wyświetlane w kinie „Stylowy" w Warszawie. Należy sądzić, że z kolei ukażą się one i w innych miastach.

Stali Czytelnicy (Warszawa): Do bohaterów filmu „Kopciuszek" — Janiny Zejmo i Konosowskiego można napisać na adres „Mosfilm", Moskwa.

Regina Chrostkówna: List Pani przesłaliśmy tymczasowemu przedstawicielowi filmów brytyjskich w Polsce, który zdjęcia prześle za zwrotem kosztów przesyłki. Inne firmy na razie prywatnie zdjęć nie rozsyłają.

Od Administracji

Wszelkie wpłaty na rachunek P. P. „Film Polski", Dział Wydawniczo-Fotograficzny (prenumerata „Filmu", „Gazety Filmowców", należności za zdjęcia Agencji Fotograficznej) prosimy wpłacać na konto P. K. O. Nr I-6826, względnie do B. G. K., konto 1926.

Dotychczasowe konta P. K. O. Nr. VII-4550 i Nr. I-1663 zostają zlikwidowane.

Administracja „Filmu" i „Gazety Filmowców" została przeniesiona do Warszawy. Obecny adres: Warszawa, ul. Marszałkowska 56.

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Jerzy Baranowski, Janik, W. Kondracki, M. Sprudin i (wszystkie zdjęcia z filmu „Ostatni etap" wraz z okładkami) Wojciech Urbanowicz. Zdjęcia teatralne — Foto „Van Dyck" (Poznań).

Redaktor Naczelny
EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI
Opracowanie graficzne
Tadeusz Kowalski

Zdjęcia zagraniczne: „Mosfilm" i „Sojuzdietfilm" (Moskwa), Ceskoslovenska Filmova Spolecnost (Praga), „Regina" (Paryż), „Eagle-Lion" (Londyn), „Enterprise Productions" i „Sherover Productions" (Hollywood) oraz „Metro-Goldwyn-Mayer" i „20-th Century Fox" (przez M. P. E. A.).

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 886-22
Redaktor naczelny przyjmuje w poniedziałki i czwartki w godz. 12 — 13
Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie oprócz sobót w godz. 12 — 13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"

Administracja: Warszawa, ul. Marszałkowska 56, parter. Tel. 8-50-54. Cena ogłoszeń: za jeden wiersz wysokości 1 mm i szerokości jednej szpalty przy układzie czteroszpaltowym: w tekście zł 150.—, za tekstem zł 100.—, kolorowe o 100% drożej. Konto P. K. O. nr I-6826

Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 1055 K-50616

FILM

St. Zaczyk w roli Tadka w filmie „OSTATNI ETAP"